

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE NON-DIT COMME MOTEUR DE CRÉATION AU CONFLUENT DE LA DANSE ET DU THÉÂTRE

MÉMOIRE-CRÉATION

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DU PROGRAMME DE MAÎTRISE EN DANSE

PAR

GINETTE HACHÉ

Mai 2006

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 -Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier mon directeur de maîtrise Alain Fournier pour son expertise, sa sagesse et tous les rires moqueurs, Michèle Febvre pour tous ses écrits sur la danse et sa théâtralité, pour l'inspiration et pour la confiance qu'elle m'a témoignée tout au long de mes études au programme de maîtrise. Merci à ma correctrice, Geneviève Charbonneau à qui je désire exprimer toute ma gratitude pour son soutien et sa patience, mais aussi et surtout pour ses enseignements en matière d'écriture au cours de mes études au programme de maîtrise en danse.

Merci aux interprètes de *Les mots de là!* Antoine Touchette, Bryan Morneau, Julie Vachon, Lili Gagnon et Paul Mireault pour leur générosité et leur ingéniosité ainsi qu'à tous les interprètes qui ont participé aux projets préparatoires : Adrienne Pelchat, Isabelle Kirouack, Nina Galea, Phillip Vita, Guillaume Bastien, Mickson Dubuisson, Cédric Peletier, Sacha Ghadiri, Nouchine Dardachti, Halima Elkhatabi et Stéphanie Lussier pour leur goût de l'aventure et leur générosité. Merci au Théâtre Libre pour son inimitable laboratoire d'exploration et de présentation ouvert à toutes les formes de théâtre.

Merci à tous les professeurs qui m'ont enseigné au Département de danse de l'UQAM, Monik Bruneau, Iro Tembeck, Martine Époque, Andrée Martin, Sylvie Pinard, Gurney Bolster, Danièle Desnoyers, Andrew Harwood, Denis Poulin et Suzanne Buirges pour leurs précieux enseignements, à Robert Duguay, chargé des projets de production au Département de danse, pour ses judicieux conseils, au personnel de soutien du laboratoire sectoriel de micro-informatique des arts de l'UQAM pour avoir été là et à Nathalie Vendruscolo pour la mise en page et la magie. Merci à François Chevrier pour l'enregistrement vidéo du spectacle.

Merci tout particulièrement à Jonathan Desjardins, mon compagnon de vie, qui m'a accompagnée tout au long de ce mémoire-crédation, aux membres de ma famille, Marguerite, Guy, Lyse, Nicole et Stive Haché, pour leur amour et leur soutien, et à mes nièces pour leur goût du jeu.

Merci à Anne Chiasson et Nicolas Rosenfeld pour leur soutien et leur précieuse amitié. Je suis reconnaissante également à la chorégraphe Chantal Cadieux pour sa passion et à Bryan Webb pour son enseignements de la danse ainsi que pour m'avoir incitée à faire une maîtrise. Ce mémoire-crédation est dédié à la mémoire de l'écrivaine Jo Manning (Irene Robinson) pour tout ses encouragements, sa joie de vivre, sa sagesse et sa passion de l'écriture qu'elle a su me transmettre.

Pour la poursuite de mes études au programme de maîtrise, j'ai reçu la bourse d'excellence Pierre Lapointe. Je souhaite remercier La Fondation UQAM pour son soutien financier.

AVANT-PROPOS

L'inspiration de ce projet provient en partie de certains éléments de ma culture acadienne et de ma personnalité, qui ont fait naître en moi le besoin de concrétiser un mémoire-création sur le non-dit. Après presque trois siècles de bataille pour parler français et avoir un droit de parole, le besoin de dire est devenu un aspect important du peuple acadien. Même 250 ans après la déportation des Acadiens, les événements sociopolitiques imposent toujours une pression, une censure de la parole. C'est comme si la mémoire collective du nettoyage ethnique acadien avait créé une crainte au fond de chacun. Ce « besoin de dire » reste souvent censuré par la crainte de perdre le droit de parole. L'intolérance envers la parole peut se produire chez tous les peuples de la terre. Souvent, cette censure s'installe pour des raisons ethniques, culturelles et politiques. Cette intolérance envers la différence me préoccupe.

Le développement du langage étant arrivé assez tard chez moi, celui-ci constitue un des éléments de ma personnalité qui a développé mon intérêt pour le « non-dit ». Quand je suis entrée à l'école élémentaire, mes professeurs s'inquiétaient du fait que je ne parlais presque jamais, même lorsqu'on me demandait de participer en classe. À l'adolescence, le pouvoir libérateur des mots, la sensation d'être en vie à travers le langage, le son de la voix qui rassure et la concrétisation de la pensée par les mots m'ont séduite. C'est là que mon intérêt pour le théâtre a grandi.

Les métaphores, les analogies, les proverbes, la poésie et toute forme d'écriture dont le sens ne se livre pas à la première lecture me fascinent. La chanson de Yves Duteil intitulée *Les mots qu'on ne dit pas* et celles de Jean-Jacques Goldman intitulées *Sache que* et *Tout était dit* m'ont particulièrement inspirée dans cette recherche. Voici quelques extraits de Goldman (1997) : « Tu dis l'amour a son langage. Et moi, les mots ne servent à rien », « Dans chacun de ses gestes un aveu,

un secret dans chaque attitude... On ne ment qu'avec des mots, des phrases qu'on nous fait apprendre. »

Il y a aussi un certain sens de justice qui m'habite et qui me motive dans ma réflexion sur le non-dit. « Briser le silence! » s'impose parfois comme une idée attrayante. Dans ce mémoire-crédation, j'ai voulu provoquer une certaine conscience du phénomène du non-dit dans l'œil du spectateur. Le discours n'exprime pas toujours la pensée de façon authentique, tout comme notre compréhension des choses, qui masque parfois la réalité. Plus les conséquences sont risquées, plus les enjeux de la parole prennent de l'importance. Pour moi, les meilleurs exemples de non-dit sont ceux des relations interpersonnelles et du discours politique.

Souvent, par empathie, nous ressentons le besoin de comprendre ceux qui nous entourent et ainsi de nous comprendre nous-mêmes, puisque nous apprenons à nous connaître en relation avec les autres, dans cet espace des relations interpersonnelles où les non-dits sont nombreux. Serait-ce dû à notre instinct de survie? Existerait-il des non-dits qui seraient salutaires pour la survie et d'autres qui seraient plutôt néfastes?

Il est important de préciser que le but de cette recherche ne vise pas à dresser un inventaire de la signification de chacun des gestes et mouvements du corps. Ce genre d'analyse nous intéresse peu, puisqu'elle ne semble pas s'appliquer à toutes les situations, à toutes les cultures et au corps pris dans son ensemble, comme un tout organique. Cette recherche ne vise pas à analyser le corps dans chacun de ses gestes quotidiens, mais plutôt l'action du corps et de la pensée, l'un sur l'autre, dans un tout indissociable.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	9
PREMIÈRE PARTIE : BASES THÉORIQUES.....	10
Chapitre 1 : MÉTHODOLOGIE.....	10
1.1 TYPE DE RECHERCHE	10
1.2 APPROCHES THÉORIQUES	10
1.3 MÉTHODOLOGIE HERMÉNEUTIQUE PHÉNOMÉNOLOGIQUE	11
1.4 LIMITES DE L'ÉTUDE ET MÉTHODES DE CUEILLETTE DE DONNÉES.....	13
Chapitre 2 : LE NON-DIT.....	16
2.1 DÉFINIR LE CONCEPT DU NON-DIT.....	16
2.1.1 Définition du mot « non-dit »	16
2.1.2 Non-dit versus non-verbal	17
2.1.3 Le non-dit existe-il vraiment?.....	21
2.1.4 Le silence comme état de rupture	22
2.2 LA PSYCHOLOGIE DU NON-DIT	23
2.2.1 Causes et symptômes	23
2.2.2 Processus de la parole et le non-dit.....	25
2.3 PARASITE COMMUNICATIONNEL.....	26
2.3.1 La relation entre le non-dit émis et reçu	26
2.3.2 Le non-dit et le refoulé freudien.....	29
2.3.3 Incidence du non-dit.....	31
2.3.4 Silence et bruit de fond.....	33
2.4 CONCLUSION	35
Chapitre 3 : ESTHÉTIQUE.....	38
3.1 INTRODUCTION	38
3.2 LE THÉÂTRE DU 20 ^{ÈME} SIÈCLE.....	40
3.2.1 Le sous-texte	40
3.2.2 La libération du texte	41
3.2.3 La diégèse	42
3.2.4 Détachement du texte au-delà des frontières de la langue	43
3.2.5 Le retour au texte.....	43
3.2.6 Le théâtre corporel	44
3.3 LA DANSE DU 20 ^{ÈME} SIÈCLE	46
3.3.1 Son essence.....	46
3.3.2 Sa mutation	47
3.3.3 La libération du corps dansant	49
3.3.4 La danse à venir	50
3.4. AU CONFLUENT DE LA DANSE ET DU THÉÂTRE	51

3.4.1 Pina Bausch	51
3.4.2 Quand les corps dansants deviennent théâtre	52
3.5 PROPOSITION D'UNE HYPOTHÈSE : L'UNIVERS SPATIO-TEMPOREL DE L'ACTION PERMANENTE OU <i>DIÉGÈSE</i>	55
3.6 CONCLUSION	57
DEUXIÈME PARTIE : EXPLORATION ET COMPOSITION	61
Chapitre 4 : PROCESSUS DE CRÉATION.....	61
4.1 INTRODUCTION	61
4.2 PROJETS D'EXPLORATIONS PRÉPARATOIRES	63
4.2.1-Juin 2002 / <i>Murmure au fond d'un puits</i> / Poésie.....	63
4.2.2-Juin 2003 / <i>Les mots qui gargouillent</i> / Improvisation avec acteurs.....	64
4.2.3-Novembre 2003 / <i>Vent et sable</i> / Composition avec danseurs.....	65
4.2.4 Observations relatives aux projets préparatoires.....	65
4.3 LES INTERPRÈTES.....	66
4.4 EXPLORATION.....	67
4.5 COMPOSITION	73
4.5.1 Écriture chorégraphique et dramatique.....	75
4.5.2 Métissage, collage, et hybridité.....	80
4.6 CHOIX ESTHÉTIQUES SCÉNOGRAPHIQUES AU SERVICE DU NON-DIT.....	82
4.6.1 Décors et éclairage.....	82
4.6.2 Costumes	85
4.6.3 Musique et son.....	86
5. CONCLUSION GÉNÉRALE	87
APPENDICE A : COMMUNIQUÉ DE PRESSE DU MÉMOIRE-CRÉATION.....	97
APPENDICE B : AFFICHE DE LA PRÉSENTATION DU MÉMOIRE-CRÉATION	98
APPENDICE C : PROGRAMME DU MÉMOIRE-CRÉATION	99
BIBLIOGRAPHIE	101

RÉSUMÉ

Avant d'accéder au langage, la pensée se développe et s'élabore dans les lieux multiples et les réseaux complexes du corps. Il s'ensuit des arrêts, des glissements, des fractures de ce qui cherche à se structurer pour devenir langage. Celui-ci peut aussi bien être libération de l'expression que mensonge et détournement de ce qui ne peut être entendu. Ces lieux de tension où le chaos cherche un ordre se retrouvent à la fois au théâtre (rapport au texte et sous-texte) et en danse (langage chorégraphique et intentionnalité). Le non-dit apparaît donc comme une possible passerelle entre les deux arts. Cette passerelle est la préoccupation première qui anime la réflexion théorique qui a nourri, stimulé et orienté le processus de création. La partie création de ce mémoire a été intitulée *Les mots de là!*. L'intuition, qui demande à être confirmée, est que le non-dit prend les chemins du corps. « La science n'est pas là pour découvrir, mais pour confirmer l'intuition. » (Reeves dans le film *Conteur d'étoile* de Cadrin-Rossignol, 2002.)

Afin de vérifier que c'est bien le corps qui détient le non-dit, il a été primordial de définir le concept du non-dit et il s'est avéré nécessaire de préciser non seulement les bases neurobiologiques du langage, mais aussi les enjeux d'une définition du langage comme espace relationnel. Nous avons cherché à définir la perception du non-dit dans ses dimensions conscientes et inconscientes afin de situer le besoin de dire dans une approche corporelle globale. Le non-dit se définit par rapport au dit et se manifeste dans le corps à notre insu. La juxtaposition du théâtre et de la danse semblait faciliter la perception du non-dit. Un espace scénique où cohabitent le texte dramatique et le mouvement dansé a donc été exploré.

La recherche théorique préalable a servi à construire une banque de connaissances qui a alimenté le travail d'exploration et a permis de diriger des acteurs dans un cadre chorégraphique et théâtral où le non-dit est l'enjeu principal de la création. Le phénomène du non-dit y est amplifié par l'entremise de la danse

en situation de représentation théâtrale. « Comment réunir sur la même scène le théâtre et la danse à partir du concept du non-dit? » est la question principale de cette recherche.

Les sous-questions ont été analysées comme suit : Comment peut-on rendre le non-dit perceptible? En l'exprimant par des mouvements dansés? Comment l'implicite est-il exprimé par la voix et le corps? Comment un comédien peut-il exprimer les tensions, qui sont sous-entendues dans le texte théâtral, par le biais de la danse? Comment le non-dit dansé est-il perçu par le spectateur? Comment manifester des mouvements dansés au théâtre? Quelles sont les transitions les plus efficaces pour passer de la danse au théâtre? Faut-il choisir de travailler avec des danseurs ou des acteurs? Faut-il trouver l'inspiration dans le mouvement dansé ou dans le texte théâtral? La plupart de ces questions ont été explorées dans la partie création.

Les difficultés rencontrées dans la démarche de cette recherche résident dans le besoin de trouver des stratégies d'exploration en ateliers, le désir d'innover, le besoin de décrire et d'isoler le non-dit à l'intérieur de situations théâtrales et d'en présenter les convergences et les divergences avec le non-dit en danse afin de voyager du théâtre à la danse.

INTRODUCTION

L'objectif principal de cette recherche est de démontrer que ce qui a besoin d'être dit, mais qui ne se dit pas, prend les chemins du corps. Les explorations sont orientées vers les manifestations conscientes et inconscientes de la pensée dans le corps et dans le langage non-verbal. Nous chercherons à définir le phénomène d'absence qui est créé quand l'être humain désire dire mais ne dit pas. Nous allons tâcher de rendre le non-dit perceptible aux yeux d'un public.

En premier lieu, le type de recherche ainsi que le choix de la méthodologie herméneutique phénoménologique utilisés pour explorer le non-dit seront précisés. En deuxième lieu, le concept du « non-dit » sera décortiqué afin de bien comprendre les éléments qui ont stimulé le processus de création. Nous désirons trouver sous quel angle le non-dit peut tisser des liens qui permettront, en situation de représentation, de le rendre plus facilement perceptible pour le spectateur. En troisième lieu, il a été utile d'aller puiser dans les codes esthétiques du théâtre et de la danse, dans le but de trouver où peut s'insérer le non-dit. Le passage entre ces deux disciplines artistiques apparaît comme un outil privilégié pour mettre en relief le non-dit. La quatrième et dernière partie de ce mémoire décrit le processus de création, ainsi que les choix esthétiques qui ont été retenus, au regard de la recherche théorique et des recherches pratiques en ateliers d'exploration.

PREMIÈRE PARTIE : BASES THÉORIQUES

Chapitre 1 : MÉTHODOLOGIE

1.1 TYPE DE RECHERCHE

Les mots-clés de cette étude sont le non-dit, le langage verbal, le langage non-verbal, le paraverbal et la théâtralité dans la danse. Pour approfondir ces notions, nous avons eu recours à plusieurs méthodes, dont la principale est l'approche herméneutique phénoménologique.

Avant d'orienter l'étude du non-dit vers une méthode de création, nous avons, dans la phase exploratoire, constitué un corpus de connaissances théoriques dans ce domaine et nous en avons catégorisé les composantes. Notre approche est déductive, de type anthropologique et psychologique par son regard sur le comportement humain face au non-dit. Une partie secondaire de la recherche porte sur l'esthétique par son étude de la rencontre de la danse et du théâtre.

1.2 APPROCHES THÉORIQUES

Pour aborder le non-dit, nous avons donné priorité aux études en psychologie, en neurobiologie et en communication. Pourquoi avoir fait ce choix? Ces domaines d'étude scientifique sur le non-dit ont établi les bases nécessaires afin

de mieux comprendre la manifestation de l'intention dans l'art, l'intention qui alimente un texte et une action au théâtre tout comme un langage chorégraphique en danse.

Nous avons tenté du mieux possible d'isoler les approches des disciplines que sont la psychologie, la neurobiologie et la communication sur le non-dit, même si elles se recoupent et sont interdépendantes. Ces cadres théoriques apportent des éléments critiques qui mettent en relation d'autres approches scientifiques du non-dit. Ces domaines d'études croisent ceux d'autres chercheurs : sociologues, linguistes, sémioticiens, critiques, philosophes, psycholinguistes, etc. L'intérêt est dans leur confrontation constructive, dans l'édification d'un espace de recherche partagé. Ces convergences interdisciplinaires rejoignent le but premier de cette recherche qui vise à lier le théâtre et la danse en relation avec le non-dit.

1.3 MÉTHODOLOGIE HERMÉNEUTIQUE PHÉNOMÉNOLOGIQUE

L'approche de cette recherche a été définie en phases pré-exploratoires. Il y a deux approches principales qui semblaient rejoindre les besoins de cette recherche, c'est-à-dire l'approche herméneutique et l'approche phénoménologique. Ces deux types de recherche se rejoignent dans une approche combinée appelée : herméneutique phénoménologique. C'est cette approche qui a été retenue.¹

Herméneutique veut dire interprétation. « Appelons herméneutique l'ensemble des connaissances [...] qui permettent de faire parler les signes et de découvrir leur sens » (Foucault dans Robert, 1993, p. 1085). Dans ce mémoire-crédation, nous avons cherché à faire parler les signes du non-dit et à découvrir leurs sens afin de les interpréter et de les rendre perceptibles en expressions dansées.

¹ Concept explicité par McNamara, dans Horton et Hanstein, 1999, p. 163.

Comme nous le verrons plus loin, le non-dit est un phénomène qui peut être défini de différentes façons selon les spécialistes. Ici le concept du non-dit a dû être interprété afin de servir la création chorégraphique et théâtrale. L'herméneutique par l'interprétation des textes, des symboles et des phénomènes du discours considérés en tant que signes, semblait une avenue intéressante.

Hermeneutical theory is a veritable crossroads where tendencies as diverse as phenomenology and linguistic analysis, semantics and the critique of ideologies, structuralism and the conceptual analysis, Marxism and Freudianism come together. Hermeneutics is a subject as central to theology as it is to jurisprudence, as central to philosophy as it is to literary criticism. (Gary Madison, *Dance in the Hermeneutic Circle*, cité par McNamara, 1999, p. 164.)

Pour sa part, la phénoménologie est une « méthode philosophique qui se propose, par la description des choses elles-mêmes, en dehors de toute construction conceptuelle, de découvrir les structures transcendantes de la conscience et les essences » (Robert, 1990, p. 1422).

Dans ce mémoire-crédation, le travail de réflexion a été effectué non seulement par l'entremise de lectures sur la psychologie, la neurobiologie et la communication, mais aussi par les discussions et les explorations effectuées en studio avec les interprètes. Les situations du non-dit explorées en studio ont été sélectionnées à la suite du travail de recherche et de réflexion sur le phénomène du non-dit et ses manifestations dans la vie quotidienne. Ceci rejoint la philosophie de la phénoménologie par son approche descriptive.

Enfin, l'herméneutique phénoménologique semblait l'approche la plus compatible avec cette recherche. McNamara dans *Researching Dance*, explique l'avantage de fusionner ces deux approches de recherche : « *Linking the interpretation theory of hermeneutics with phenomenology, a philosophy that offers a reflective approach to the description of everyday lived experiences, provides the researcher a form of inquiry capable of embracing limitless problems, issues, and*

themes. » (1999, p. 163.) Cette méthode de recherche permettait d'interpréter différents aspects du non-dit et de mettre l'emphasis sur la valeur de compréhension réelle du sujet (le non-dit), à travers des manifestations variées².

McNamara explique que cette méthode de recherche est utilisée par plusieurs chercheurs dans le domaine de la danse. « *It is this second branch of anti-objectivist hermeneutics, phenomenological hermeneutics, that scholar/writers in the field of dance most often employ.* » (1999, p. 163.)

En conclusion, cette recherche emprunte à la phénoménologie par sa réflexion sur les manifestations du non-dit dans la vie quotidienne et à l'herméneutique par son interprétation du « non-dit ».

1.4 LIMITES DE L'ÉTUDE ET MÉTHODES DE CUEILLETTE DE DONNÉES

L'étude a été effectuée en trois étapes se chevauchant sur une période de deux ans. La première étape a été consacrée à la cueillette de données théoriques qui s'est effectuée par la lecture d'œuvres reliées aux préoccupations de notre sujet. Simultanément, trois projets pré-exploratoires ont été créés dans des lieux et des situations différentes. Ces pré-explorations ont été réalisées intuitivement avec des interprètes possédant des notions variées de théâtre et de danse. Trois pièces de dix minutes ont été présentées devant un public. Ces phases pré-exploratoires ont été les premières ébauches de la recherche à venir. (Voir les explications dans la partie création, p.174)

La deuxième étape de l'étude a eu lieu au deuxième semestre de la deuxième année du programme de maîtrise en danse. Des ateliers exploratoires,

² Nous verrons dans le chapitre sur le non-dit (p.129) que celui-ci peut se manifester par un besoin de rupture, de communications verbales ou non-verbales ainsi que par des changements organiques dans le corps.

fusionnant la danse et le théâtre, ont été réalisés avec des danseurs et des acteurs en studio. Les pré-explorations avaient en partie défini le contenu de ces ateliers exploratoires. Des conversations entre les interprètes ont été filmées. Un journal de bord a joué le rôle de capteur de données qui ont découlé des lectures et des explorations en studio. Les participants, des jeunes adultes entre 20 et 29 ans, possédaient une expérience artistique variée qui oscillait entre le théâtre, la danse, le cirque et l'animation de rue. Dans cette étape, le concept du non-dit s'est précisé comme étant un matériau de création pour les interprètes et non comme un outil thérapeutique sur leurs propres non-dits ou leur besoin de dire.

À la fin des explorations en studio, nous avons présenté les résultats devant un public de quinze personnes qui se situaient dans le même groupe d'âge que les interprètes et provenaient de domaines artistiques variés. Les scènes étaient improvisées à partir d'un canevas établi et avaient été répétées en studio. La discussion qui a suivi la présentation portait sur la perception de ce que les membres de l'audience avaient vu et entendu, ainsi que sur la signification du non-dit pour eux. Cet échange entre les spectateurs et les interprètes a été déterminant pour établir les bases des ateliers chorégraphiques. C'est à cette étape que le choix de travailler avec des situations relationnelles pour donner à voir le non-dit s'est imposé non seulement par un souci de clarté, mais aussi par un intérêt marqué de la part du groupe interrogé. Il est important de spécifier qu'à cette étape de l'étude, il a été décidé que le texte théâtral serait créé en ateliers à partir de l'imaginaire des interprètes. Nous verrons plus loin, dans le chapitre sur la composition (Voir p. 75), comment le texte a été construit.

La troisième partie de l'étude, c'est-à-dire la création, a été effectuée uniquement en studio. Des ateliers chorégraphiques dirigés ont été développés à partir de la cueillette de données effectuée dans les premières parties. C'est en explorant diverses possibilités de faire voir le non-dit que *Les mots de là!* a pris forme pour finalement aboutir à une représentation théâtrale et chorégraphique.

Différents outils ont été utilisés afin de conserver les données tout au long des explorations et de la construction de la partie création. De l'équipement vidéo a été utilisé afin de conserver les discussions structurées et les explorations en studio avec les participants. Ce précieux matériel a été visionné à plusieurs reprises afin de structurer le texte et les mouvements. Toutes les observations ont été conservées dans un carnet de notes.

Les participants ont aussi tenu un journal de bord où ils ont pu noter leurs réflexions à l'égard des discussions et du travail d'exploration. Ce journal de bord a aussi contribué à diriger les interprètes vers une forme esthétique rejoignant les besoins de la recherche.

Chapitre 2 : LE NON-DIT

2.1 DÉFINIR LE CONCEPT DU NON-DIT

2.1.1 Définition du mot « non-dit »

Le mot non-dit est composé du mot non et du mot dit. Ces deux mots réunis en sont devenus un seul, qui est entré officiellement dans le dictionnaire de la langue française vers 1980. Aujourd'hui, le mot « non-dit » est employé par les linguistes, les spécialistes de la communication et de la santé mentale (psychiatres, psychologues, pédiatres, etc.) pour signaler un sous-entendu, un sens caché ou un symptôme, ainsi que par les médias lorsqu'il est question de politique.

Le *Nouveau Petit Robert 1* le définit ainsi : « NON-DIT : Ce qui n'est pas dit, ce qui reste caché dans le discours de quelqu'un. » (1993, p. 1980.) Tandis que le *Grand Larousse* le formule ainsi : « NON-DIT : Ce qui, bien que chargé de sens, n'est pas formulé explicitement dans un énoncé. » (1994, p. 2184.)

Le mot *dit* employé comme adjectif veut dire *surnommé, ce dont on vient de parler* ou encore *fixé, convenu, décidé*. Comme nom, le mot *dit* a été utilisé au 12ème siècle pour signifier *parole*. Un *dit* désignait aussi un genre littéraire, une petite pièce traitant d'un sujet familier ou d'actualité. Pour ce qui est du *dit* en tant qu'élément du verbe, sa définition prend plus d'une page du dictionnaire. Les deux principales définitions qui ont été retenues ici sont les suivantes : 1 - Émettre les sons, les éléments signifiants d'une langue. 2 - Exprimer, communiquer la pensée, les sentiments, les intentions par la parole.

Le mot *Non* pour sa part est employé comme un adverbe de négation qui signifie : « Qui n'est pas, est le contraire de ». Donc, nous pouvons déduire que

lorsque nous parlons de *non-dit*, ce sont les éléments associés au dit « qui ne sont pas » et qui « sont le contraire de » (Robert, 1993, p. 1496).

Donc, le non-dit réside dans ce qui n'a pas été fixé par le langage, les sentiments et les intentions et qui n'est pas exprimé et communiqué par la parole.

Dans un discours constitué d'une succession de mots distincts formant des phrases, elles-mêmes représentant des idées, des opinions et des sentiments, le « non-dit » est tout ce qui a, ou pourrait avoir, un rapport, plus ou moins direct, avec ces idées, opinions, sentiments, etc., mais que l'orateur n'a pas prononcé sous forme de mots audibles ou de signes consciemment perceptibles.

2.1.2 Non-dit versus non-verbal

Le non-dit est un concept qui est défini et utilisé différemment selon les auteurs. Tout dépend de la façon dont le langage est perçu, puisque le non-dit prend sens en relation avec le dit. « La parole, pourtant, ponctue notre vie quotidienne. Elle nous accompagne presque à chaque instant, et même le silence, devenu si rare dans les sociétés modernes, prend son sens par rapport à elle. » (Breton, 2003, p. 5.)

Le non-dit se définit au regard du dit dans une forme non-verbale. Nous verrons un peu plus loin que le non-verbal n'est pas nécessairement un non-dit. La priorité du langage verbal comme outil de communication provient de la richesse du vocabulaire et de la rigueur syntaxique. Par ailleurs, le langage verbal peut aussi se transmettre par l'écriture, ce qui élargit considérablement les possibilités de communication dans l'espace, mais aussi dans le temps.

Cependant, le langage verbal est en tout temps accompagné par un langage non-verbal. « La communication orale ne se résume pas à prononcer des mots justes. Au contraire, le sujet normal est capable de moduler son discours, de

l'infléchir, le reprendre, le préciser, ...en associant en permanence une activité gestuelle et mimique. » (Hannequin et Mihout, dans *Le Langage*, Moscato, Pieraut-Le Bonniec, 1984, p. 121.)

Dans bien des situations, le langage non-verbal est utilisé comme un moyen de communication indépendant, sans l'appui du langage oral ou écrit. Nous savons que le corps est utilisé pour dire des choses avec un code de signes qui peut différer selon les cultures. Par exemple, chez le jeune l'enfant, les personnes muettes ou encore les aphasiques, la communication se passe du langage verbal.

L'enfant élabore l'essentiel du système de sa langue maternelle entre un et quatre ans environ, durée relativement courte étant donnée la complexité du processus... Certes, le mécanisme d'acquisition du langage s'enclenche bien avant la production des premiers mots. Il prend appui sur le développement neurobiologique permettant, durant la première année de la vie, la mise en place convergente de diverses capacités communicatives et cognitives [...] (Bassano, 2003, p. 44).

Par exemple, l'enfant tend les bras lorsqu'il veut se faire prendre, il pointe du doigt les objets qui l'intéressent, il ouvre et ferme la main à plusieurs reprises lorsqu'il veut montrer qu'il a besoin d'aide pour atteindre un objet. Il peut jouer des tours en faisant semblant de tirer une balle et en la cachant. Les rires et les pleurs sont aussi une façon de communiquer ses états émotionnels. « Les bébés pensent avant de parler. » (Pauen, 2003, p. 38). Ils peuvent percevoir, mémoriser et reconnaître des formes et des mouvements dès l'âge de 6 mois. (Pauen, 2003, p. 43) Avant même de pouvoir parler, l'enfant sait déjà communiquer par le langage non-verbal. Il peut déjà le comprendre et s'en servir. « Après quelques jours de vie, le bébé détecte les émotions exprimées par un visage humain, y réagit. » (Rouberge 2003, p. 59.)

Le langage non-verbal est aussi utilisé seul dans le langage des signes des sourds. Un code de signes gestuels accompagné de l'expression du visage constitue une langue commune qui est enseignée aux sourds.

Enfin, il a été démontré qu'une personne ayant perdu l'usage du langage verbal et écrit peut réfléchir et agir sans avoir la capacité de former des mots dans sa pensée. « Ce sont les aphasiques qui nous apprennent le mieux que l'on peut penser sans langage. » (Laplane, 2000, p. 11.) Nous retrouvons dans les mémoires d'un ancien aphasique le témoignage suivant : « Il fallut bien apprendre que l'exercice interne de la pensée pouvait se passer de mots, que la corporification des idées était tout autre chose que leur formation et leur combinaison. »³ (Lordat dans Laplane, 2000, p. 23.)

Le psycholinguiste Dominique Laplane, affirme que les patients qui ont perdu l'usage de la parole suite à des lésions cérébrales, ne perdent pas seulement la capacité de s'exprimer verbalement ou de comprendre le langage (oral ou écrit), mais aussi le langage intérieur dans la même proportion que le langage extérieur (c'est-à-dire qu'ils ne peuvent former leurs pensées en se parlant dans leurs têtes.) Indépendamment du langage, ils peuvent penser activement et leurs capacités intellectuelles restent parfois intactes. Se fondant sur le sentiment et l'intuition qu'on ne peut penser que sur des mots, sur des objets ou des figurations visuelles, Laplane s'efforce de montrer que l'exercice intellectuel de niveau élevé est possible, sans images et sans mots. « [...], lorsqu'on cherche le mot juste, l'expression d'une nuance, on n'a pas la tête pour guider la réflexion mais un sens général qu'on veut exprimer » (Laplane, 2000, p. 12). Les études de Laplane rendent difficile la tâche du cognitivisme qui est de rendre théoriquement calculable toute activité de l'« esprit »⁴.

³ En 1825, Lordat, professeur à la faculté de médecine de l'Université de Montpellier, est atteint d'aphasie. En 1843, lorsque son trouble régressa suffisamment pour lui permettre de continuer son enseignement, il publia ses mémoires d'aphasique.

⁴ Dans son approche neurobiologique, le docteur Antonio Damasio explique que même avec des lésions cérébrales affectant les régions du langage, l'activité cognitive et émotionnelle reste fonctionnelle. (Damasio dans Denigot, 2004, p. 108)

D'une manière générale, la priorité est, à certains moments, donnée au langage verbal et à d'autres moments, au langage non-verbal. En tant que langages, le verbal et le non-verbal peuvent tous deux contenir un non-dit. Par exemple, si nous faisons signe de la main à quelqu'un, nous utilisons un langage non-verbal. Le signe de la main peut contenir une intention différente de celle qui dit de venir, cette intention n'est pas dite mais peut être ressentie par l'émetteur et/ou le récepteur.

Afin de mieux expliciter la différence entre le non-dit et le non-verbal, nous avons choisi de nous intéresser à ces concepts par l'entremise de l'interprétation qu'en font les spécialistes en psychologie, Corraze et Tournebise.

Le psychologue Corraze décrit le non-verbal comme suit : « On applique le terme de communications non-verbales à des gestes, à des postures, à des orientations du corps, à des rapports de distance entre les individus, grâce auxquels une information est émise. » (1980, p. 16.)

Pour le psychothérapeute Tournebise, « Verbaliser, c'est prononcer des mots qui ont un sens symbolique. La voix n'est pas verbalisation. Tout ce qui accompagne les mots (tonalité, rythme, chaleur, etc.) est du non-verbal sonore. Nous avons aussi le non-verbal gestuel. » (1995, p. 15.) Ce dernier explique, dans son livre sur les relations humaines *Se comprendre avec ou sans mots*, que l'on confond souvent le non-verbal et le non-dit. « Le non-verbal est ce qui est dit autrement qu'avec des mots (gestes, sons, regards, silences, etc.) ; le non-dit, par définition, n'est dit d'aucune manière et ne peut donc pas être perçu. Cependant, est-il vraiment possible de ne pas dire du tout? Souvent, le non-verbal s'exprime malgré nous et le non-dit n'existe pas. » (1995, p. 15.)

Le non-dit existe principalement en relation avec le besoin inassouvi de dire et de signifier à travers un langage (qu'il soit verbal, non-verbal ou paraverbal) et le non-verbal est plutôt relié à l'expression de soi par le corps. Par exemple, le fait de

montrer volontairement nos émotions ou encore de signifier notre accord ou notre désaccord par un signe de tête est considéré comme du non-verbal. Par contre, cacher nos émotions en affichant un air impartial lors d'événements traumatisants pourrait être considéré comme un non-dit. Pour sa part, Tournebise conclut que le non-dit s'exprime malgré lui par le non-verbal et que le non-dit n'existe pas.

2.1.3 Le non-dit existe-il vraiment?

Si l'action de dire rend la pensée signifiante et la fixe pour le récepteur et l'émetteur, est-ce que l'absence de dit est l'absence de signification pour la pensée? Est-il possible de ne pas signifier? Si nous proposons que le non-dit n'a pas d'existence réelle, comment peut-il être perçu? Est-ce que le silence des mots et des gestes peut être considéré comme une absence de dit, donc comme un non-dit? Nous pouvons être conscients de vouloir dire ou cacher quelque chose à notre interlocuteur sans être conscient que cette chose non-dite transparaît dans notre corps. L'ensemble du corps pense et réagit aux stimuli extérieurs. Cette réaction, qu'elle soit consciente ou inconsciente, devient visible pour celui qui sait observer son interlocuteur avec soin.

Pour le sémioticien Guy Roudière, *Traquer le non-dit : Une sémantique au quotidien*, la sémantique permet de comprendre les mécanismes du sens implicite présent dans les échanges et en favorise la perception. À travers l'analyse du discours et la psychologie des émotions, Roudière cherche à détecter les significations là où elles se cachent. « Au delà du manifeste, atteindre le latent. » (Roudière, 2002, p. 10.) D'après lui, « Le non-dit ou l'implicite est censé n'avoir pas d'existence réelle [...] En fait, il n'en est pas ainsi et chacun sait bien que derrière le sens, il y a encore du sens, c'est à dire de la signification. » (Roudière, 2002, p. 10.)

2.1.4 Le silence comme état de rupture

Il a été mentionné plus haut que le psychothérapeute Tournebise considère que le non-dit s'exprime malgré lui par le non-verbal. Il explique que :

Le non-verbal constitue un bruit de fond incontournable. Quand je dis « bruit de fond », je peux dire aussi « bruit venant du fond », car il vient du plus profond de nous, essentiellement à notre insu. Évidemment, c'est un « bruit » en partie silencieux (gestes et expressions, mais aussi sons) qui mérite l'appellation de « bruit » car nous le trouvons souvent indésirable, nous révélant malgré nous à nos interlocuteurs. (1995, p. 16.)

L'auteur ajoute que le « bruit de fond » reste toutefois salubre, car il peut satisfaire notre désir inconscient de communication. Il explique que « quand nous exprimons ainsi à notre insu quelque chose que nous préférons dissimuler, il nous permet de minimiser la frustration qu'engendre en nous notre état de rupture. Le dilemme vient du fait que, d'un côté, nous tenons à nos ruptures et, de l'autre, nous ne pouvons vivre sans communiquer » (1995, p. 16). Ce dilemme entre la rupture et le besoin de communiquer est la source de cette tension qui entoure le non-dit et c'est cette tension que nous cherchons à explorer dans ce mémoire-crédation.

En conclusion, d'après Tournebise, l'information ainsi véhiculée par le non-dit n'est en aucun cas de la communication, mais plutôt une soupape relationnelle permettant de compenser notre état de rupture⁵. Nous déduisons que le non-dit absolu n'existe pas puisqu'il s'exprime à notre insu par le non-verbal, bien que son potentiel communicationnel soit très limité, même parasitaire.

⁵ Le besoin de rupture est aussi fort que celui de communiquer avec notre environnement. Dans l'article *Où naissent les psychoses ?*, il est expliqué que des prisonniers « étaient enfermés dans des cellules nues, éclairées nuit et jour, nourris par des guichets sans contact humain. Pour ne pas se laisser briser et devenir fous, beaucoup « reprenaient la main » avec les seules choses qui leur étaient disponibles, déchirant leurs vêtements ou écrivant sur les murs avec leurs excréments, par exemple. Ils démontraient là encore de façon expérimentale la nécessité de pouvoir interagir avec l'environnement pour conserver une vie psychique » (Lamothe, 2003, p. 32). Paradoxalement, le besoin de rupture est aussi très présent dans le milieu carcéral. En prison, « un stress permanent résulte de l'effraction de l'espace intime personnel, à trois dans une cellule, les prisonniers n'ont aucun « espace de fuite » » (Lamothe, 2003, p. 32). Notre jardin intérieur devient notre espace de fuite psychologique, mais non physique. La capacité d'abstraction est donc nécessaire.

2.2 LA PSYCHOLOGIE DU NON-DIT

2.2.1 Causes et symptômes

Le non-dit peut exister lorsqu'on ne trouve pas le vocabulaire pour s'exprimer ou que le corps ne trouve pas les gestes pour le dire. D'après le psychologue Roudière (2002) (cité plus haut), il y a deux autres raisons qui expliquent la présence du non-dit (ou de l'implicite) : l'impossibilité pour le locuteur d'être plus explicite (tabous, interdits sociaux, convenances, volonté) ou l'intention de manipuler. L'implicite (le non-dit) procède d'une volonté du locuteur, qui peut être consciente ou inconsciente. Plus nous sommes conscients de nos paroles et de nos actions, plus nous pouvons manipuler de façon positive et du fait même, de façon négative. « Il y a bien des façons de passer à l'acte. Se taire en est une. » (Pontalis, 2003, p. 146.)

Pour les psychanalystes, tous les organes des sens sont utilisés pour la perception des qualités psychiques. La conscience regroupe l'ensemble de ces sens qui nous relient au monde. Donc, plus nos sens sont aiguisés et plus nous sommes habiles à traiter les données avec exactitude, plus nous pouvons être conscients de ce que nous ressentons.

Cet éveil de la conscience est relié à la capacité sensorielle de chaque individu de se connaître et d'analyser ses propres comportements. Outre son potentiel de manipulation, le non-dit peut aussi être le symptôme d'une difficulté communicationnelle. Le langage des mots crée, concrétise, inscrit et programme la réalité en plus d'en produire une image. « L'une des grandes évolutions du monde moderne est sans doute cette place centrale occupée par la parole, par la prise de parole qui nous permet de nous exprimer, d'argumenter, d'informer, et qui est devenue un de nos principaux outils pour agir sur les autres et sur le monde. » (Breton, 2003, p. 5.)

Roudière affirme que la difficulté de communiquer ses idées « ne tient pas seulement à une pratique incertaine du langage. On sait bien que de nombreux autres facteurs interviennent qui relèvent aussi bien du psychologique que du social, du statut des acteurs, de relations de pouvoirs (de domination), des affects, des phénomènes de groupe, pour ne rien dire du degré hygrométrique de l'air ambiant [...] » (Roudière, 2002, p. 10).

La difficulté à harmoniser la pensée, la parole et le langage non-verbal, est un phénomène responsable de plusieurs pathologies psychologiques modernes. Le psychologue Fritz Pearls a étudié ces pathologies et est devenu un des instigateurs qui a formé les bases de la Gestalt-thérapie⁶. « Pearls s'est rendu compte que la pathologie moderne vient de la rupture entre le langage du corps et la description verbale ou entre le vécu et le comportement. » (Pearls, *Anxiété*, cité par Languirant, 1999, s. p.)

Dans le discours, il y a ce que l'on dit et ce que l'on ne dit pas. Nous avons vu que le deuxième est souvent aussi significatif que le premier. Le non-dit est souvent source de malaise personnel : il arrive parfois qu'il ne soit pas avoué à l'autre, ni même à soi-même, et qu'il se joue dans le non-verbal, à notre insu. Le phénomène du non-dit existe en présence de divergences (contradictions) entre ce que nous disons et l'expression de notre non-verbal. Lorsque ce que nous disons est égal à ce que nous pensons sans l'ombre d'un non-dit, nous devenons authentiques (sincères, vrais); il y a congruence et là nous communiquons réellement notre pensée.

⁶ Gestalt-thérapie : Thérapie de groupe permettant à l'individu de reconnaître et d'accepter les parties antagonistes de son corps et de sa personnalité. (Dict. *Le nouveau petit Robert*, 1993, p. 1017)

2.2.2 Processus de la parole et le non-dit

Certains chercheurs en psychologie, comme Éric Espéret⁷, se sont penchés sur les causes qui empêchent l'être humain de pouvoir communiquer de façon précise lorsqu'il en ressent le besoin.

Son étude se centre sur l'analyse des processus de la production du langage au niveau cognitif et métacognitif plutôt que sur les productions elles-mêmes. Pourquoi une personne n'arrive-t-elle pas toujours à faire comprendre ce qu'elle désire vraiment dans son discours? D'après Espéret (1984, p. 179), les situations sociales d'interlocution ne paraissent pas offrir des possibilités de caractérisation psychologique aussi claires que les caractéristiques d'un matériel verbal préconstruit. Il est difficile, à la fois, de définir les aspects des situations qui ont une réelle influence sur le discours produit. Pour l'instant, il est impossible de proposer un modèle plausible des processus psychologiques qui, chez le locuteur, ferait correspondre à ces aspects certains fonctionnements langagiers spécifiques.

Espéret considère une conduite langagière comme le produit d'une suite hiérarchisée de processus cognitifs aboutissant à la production d'un discours en situation. Il propose l'hypothèse que la gestion des aspects paralinguistiques et non verbaux qui contribue à la « mise en scène » du discours fait partie de l'organisation de ces processus cognitifs. Une difficulté de réalisation linguistique peut très bien amener le locuteur à choisir une autre expression. Il est même possible que le locuteur oriente différemment la suite de son discours, dans les limites compatibles avec la représentation activée. Il peut aussi arriver que le locuteur n'arrive pas à choisir entre le verbal et le non-verbal dans une situation donnée. La situation joue donc un rôle essentiel dans la mise en contexte de l'interprétation du langage verbal et non-verbal. Pour rendre perceptible et signifiant le non-dit dans la partie création

⁷ Espéret est professeur au Laboratoire de psychologie de l'Université de Poitiers en France.

de ce mémoire, une situation relationnelle faciliterait la compréhension de la tension entre le verbal et le non-verbal, ou encore de toute rupture d'un langage non-verbal codifié.

2.3 PARASITE COMMUNICATIONNEL

2.3.1 La relation entre le non-dit émis et reçu

« Il n'existe pas de gens qui ne souhaitent pas parler. Mais nombreux sont ceux qui n'ont rencontré personne capable d'entendre ce qu'ils ont à dire. » (Tournebise, 1995, p. 147.)

Est-ce que les non-dits peuvent être perçus de différentes façons par l'auditeur et par son interlocuteur? Selon qui le dit et qui les entend, les mots peuvent changer de sens. Si le dit peut être perçu de différentes façons par les deux personnes qui communiquent, le non-dit peut aussi l'être. La situation d'énonciation peut, elle aussi, être interprétée différemment. « On affirme souvent que la signification comprise par le sujet (ou la représentation sémantique construite) est le résultat d'une interaction entre les informations apportées par le message et les connaissances du sujet (voir notamment, Dubois, 1981-82; Van Dijk, 1981-82; Haberlandt, 1981-82; Kintsch, 1981-82). » (Ehrlich, 1984, p. 152.)

Il en va de même pour les silences entre les mots, silences auxquels certains qui les écoutent substituent des mots qu'ils ont tirés de leur imagination. Si dans une conversation, notre interlocuteur nous disait des choses évoquant pour nous de l'information dont nous serions les seuls à en avoir connaissance, nous pourrions techniquement considérer ses références comme du non-dit. Mais puisque nous l'aurions nous-même fabriqué à partir de notre vécu, ce serait notre « non-dit » et non celui de notre interlocuteur. Nous pouvons ainsi conclure que l'existence de l'information dissimulée chez celui-ci existe en partie dans notre imagination. Cette

réalité s'applique aussi dans l'interprétation d'une œuvre artistique. « L'intentionnalité n'est pas le seul fait de l'artiste puisque le spectateur, boulimique de sens et de sensations, s'empare de tout ce qui est offert à son regard pour tenter de l'organiser selon sa propre cohérence fabulatrice, ses attentes d'ordre affectif et autres. » (Febvre, 1995, p. 63.)

Mis à part le bagage émotionnel, spirituel et intellectuel de la personne qui reçoit le message, il y a aussi le contexte de la parole qui modifie la lecture d'un message verbal. Par exemple, si quelqu'un dit « Je t'aime » avant de sauter en bas d'un pont, ses mots n'auront pas la même portée que le « Je t'aime » énoncé le soir d'un mariage. Le contexte dans lequel les mots sont émis est un élément important qui donne un sens spécifique au discours. La perception de la parole par l'interlocuteur et les études portant sur les processus d'intégration et de compréhension du signal vocal ont amené les psychologues à conclure que l'intonation apporte des informations indispensables à l'interprétation même du signal vocal. (Bacri, 1984) « La question se pose de savoir lequel des paramètres intonatifs : durée, hauteur et intensité de la voix, joue le rôle principal. » (Bacri, 1984, p. 81.)

Le chercheur Ehrlich⁸, qui s'intéresse particulièrement à l'intelligence cognitive, explique que l'existence de l'information dissimulée chez le locuteur et qui existe en partie dans notre imagination, présente l'inconvénient d'opposer l'information à la connaissance. Il explique qu'il serait plus juste d'énoncer que les traitements (opérations cognitives) appliqués au message pour en extraire le sens sont modulés par les connaissances (phonologiques, lexicales, syntaxiques, sémantiques, pragmatiques...) du sujet.

⁸ Centre d'Étude des Processus Cognitifs et du Langage, EHESS-CNRS, Paris.

Toujours selon Ehrlich, la représentation sémantique construite par le sujet intègre deux sortes de connaissances : « celles qui sont directement activées par le message et par le contexte; celles qui ne correspondent à aucune information explicite et qui sont donc ajoutées et le cas échéant construites par le sujet (par généralisation, association, inférence...) » (Ehrlich, 1984, p. 152). Donc, nous pouvons déduire que la signification du non-dit énoncé par l'interlocuteur et celle perçue par son auditeur peut différer dépendamment des traitements appliqués au message et à son contexte. Ainsi, Ehrlich affirme que :

Le message reçu et le contexte général de la tâche activent directement ou indirectement certaines connaissances du sujet : des concepts, des images, des structures relationnelles [...] appartenant à son système cognitif. Les éléments activés subissent ensuite une série de traitements constructifs (opérations cognitives) qui conduisent à une ou plusieurs représentations sémantiques. Les réponses produites par les sujets-réponses de compréhension, par exemple, explicitent en totalité ou en partie le contenu de la représentation, c'est-à-dire les concepts et les relations interconceptuelles qui la composent (Sandford & Garrod, 1981-82). (Ehrlich, 1984, p. 151.)

Ce que nous disons, ce que nous voulons dire et le message qui est reçu par notre auditeur peuvent s'avérer très différents. La conscience que l'on a de la communication en cours influence la qualité de la communication. La ligne est mince entre la conscience et l'inconscience, ce n'est pas noir et blanc. Les deux sont interdépendantes. D'après le psychologue Scott Peck, l'inconscient serait ce que la conscience décide de cacher :

[...] je pense que tous les troubles psychologiques sont fondamentalement des troubles de la conscience. Ils ne sont pas localisés dans l'inconscient mais dans un esprit conscient qui refuse de penser, de faire face à certains problèmes, de supporter la douleur ou certaines émotions. Ces questions, ces émotions et ces désirs sont inconscients seulement parce qu'un esprit conscient les y relègue pour éviter la douleur (2002, p. 74).

La conscience comporte la capacité de lecture de l'ensemble des sens qui nous relie au monde. Nous arrivons à décoder et à interpréter notre rapport aux

autres et à soi par l'intermédiaire de l'information que la pensée perçoit et décode par l'entremise de nos cinq sens. Le même processus s'effectue dans le sens inverse, c'est-à-dire que nous communiquons avec le monde extérieur non seulement avec le mouvement et la parole, mais aussi à l'aide de nos cinq sens.

Nous pouvons être conscients de quelque chose chez une personne dont elle-même n'est pas consciente. « De même, la mère peut discerner l'état d'esprit de son enfant avant qu'il n'en soit lui-même conscient, par exemple lorsque le bébé donne tous les signes de la faim avant d'en être conscient. » (Bion, 1981, dans Chiland, p. 154.)

Donc, nous pouvons détecter ou interpréter un non-dit chez autrui sans même que cette personne s'en aperçoive ou en soit consciente.

2.3.2 Le non-dit et le refoulé freudien

Les psychanalystes s'entendent pour affirmer que ce n'est pas ce que le patient dit qui importe vraiment, mais ce qu'il ne dit pas, ce qui reste caché dans le non-dit.

Freud proposa la théorie que certaines idées puissent être *refoulées* dans l'inconscient. Au sens figuré, *refouler* veut dire : faire entrer en soi ce qui veut s'extérioriser, s'exprimer. « Refouler ses larmes. Refouler sa colère, son désir. – Une passion « depuis des années refoulée. » (De Mauriac dans *Le Nouveau petit Robert*, 1993, p. 1903.) Dès 1905, l'adjectif *refoulé* devient officiellement un terme de psychanalyse signifiant : rejeter, éliminer inconsciemment (un désir, une idée pénible)⁹.

⁹ Robert, p. 1903, 1993.

Freud a fait du « refoulé » le créneau de sa recherche¹⁰. « Le pilier sur lequel repose l'édifice de la psychanalyse, nous dit Freud, est la théorie du refoulement [1914] » (Postel-Vinay, 2003, p. 70.) « De quels secrets les sons de la langue sont-ils porteurs? La connivence mystérieuse des choses et des signes hante la pensée. Avec Freud, elle interroge la signification des rêves, des actes manqués, ces ratés de la conscience intelligible. » (Feuerhahn, 2003, p. 150.)

Freud a affirmé que : « Nous commençons à comprendre la "magie" du mot (...) Il n'y a désormais plus rien d'énigmatique dans l'affirmation selon laquelle la magie du mot peut écarter des phénomènes morbides, en particulier ceux qui ont eux-mêmes leur fondement dans des états psychiques. [1890] » (Freud , *Linguistique et psychanalyse*, cité par Michel Arrivé, 1986, p. 7.) Si Freud a écrit que nous ne connaissons de l'inconscient que ce que nous pouvons en organiser avec des représentations verbales préconscientes, il n'a jamais écrit que l'inconscient était structuré comme un langage. (Postel-Vinay, 2003, p. 72.) Le langage des mots aide à concrétiser la réalité mais ne la change pas. « L'homme souffrant n'est pas un texte dont il faut rétablir les lacunes. » (Chiland, 1981, p. 15). Le fait de dire les choses qu'on a refoulées, ne libère pas nécessairement la personne (qui parle) de ses tensions intérieures.

Si isoler la magie du mot ne libère pas la personne de sa « pathologie moderne »¹¹, est-ce que l'activation des mouvements du corps peut stimuler la libération des tensions de l'esprit par le corps? « Toute la vie, nous jonglons avec des mots pour qu'ils nous révèlent les raisons de notre comportement. Et si nous cherchions plutôt à travers nos sensations les raisons de notre corps. » (Bertherat, 1976, p. 12.)

¹⁰ « Les chansons de la Belle Époque avec leurs sous-entendus grivois ne menaçaient d'ailleurs pas l'ordre social, ces taquineries en représentaient plus sûrement des soupapes de sécurité. Ce sont d'ailleurs toutes les formes de détournement implicite de la censure dans notre société très contrôlée qui sont au cœur de l'analyse de Freud. » (Feuerhahn, 2003, p. 149).

¹¹ Voir cit. de Fritz en p. 24.

Les recherches neuro-cognitives des dernières années soulignent que tout apprentissage intellectuel s'accompagne de la résolution d'une situation émotive. « [...] cette dimension corporelle, émotionnelle n'a trouvé sa place dans l'étude des processus de décision qu'avec l'identification par les neurosciences modernes des mécanismes neuronaux où convergent le traitement de l'information et les mécanismes de l'évaluation (récompense, punition, etc.) » (Denigot, 2004, p. 106).

La pensée est située dans le corps. « C'est donc le corps tout entier, notamment le système nerveux dans son ensemble, et pas seulement le « cerveau rationnel », qui est impliqué dans la prise de décision. » (Berthoz dans Denigot, 2004, p. 107.) « L'émotion est un élément fondamental de toute prise de décision » car, « [...] la décision d'un individu dans un univers incertain ne se fonde pas sur son analyse des probabilités mathématiques, mais sur sa perception, ses émotions [...] » (Denigot, 2004, p. 106). Pour exister comme pensée et parvenir à la conscience, l'activité cérébrale implique le corps comme lieu de l'émotion. D'après le neuropsychologue Antonio Damasio, « ...le raisonnement logique ne peut fonctionner dans le cerveau humain sans émotions » (Houdé, 2003, p. 62). C'est le corps qui pense, le cerveau s'applique à analyser, à procéder et à transformer l'information. Cette information est modulée par la mémoire acquise, la mémoire héréditaire, l'éthique et la morale, et est aussi influencée par l'environnement et le contexte.

2.3.3 Incidence du non-dit

Dans bien des cas de non-dit, quelqu'un (membre de la famille, conjoints, associés, professeurs, patrons...) saura que vous avez fait quelque chose qu'il considère inacceptable. Il le sait, vous le reproche intérieurement, mais ne vous le dit pas. Éviter de parler de sujets tabous peut faire du mal et créer des tensions. Mais éliminer un non-dit peut aussi être lourd de conséquences.

Est-ce bien la peine de communiquer tous nos non-dits et pourquoi? Le non-dit peut être perçu comme fermeture envers les autres ou censure envers soi-même. Certains perçoivent le non-dit comme quelque chose de néfaste à la communication authentique entre les gens et d'autres le voient comme un respect envers soi ou l'interlocuteur. Dans le cas d'un non-dit conscient, si le locuteur ne prend pas la précaution de préciser explicitement la signification de son non-dit, le ou les auditeurs pourront y attribuer des sens fort divers qui pourront être à l'origine de malentendus inextricables.

Un des effets du « non-dit » est d'être anxiogène. Nous désirons communiquer quelque chose, mais nous nous censurons. Les raisons d'un non-dit existent grâce à des barèmes et des choix auxquels chaque individu a choisi de se conformer. « Mais les croyances sont souvent irrationnelles et inconscientes : c'est tout ce qu'on ne veut pas s'admettre à soi-même, disons. Les croyances irrationnelles peuvent être anxiogènes, bien sûr : il faut contester ces croyances. » (Ellis, *Anxiété*, cité par Languirant, 1999, s.p.)

Chez les êtres humains, le non-dit est parfois un compromis qui permet de vivre, d'aimer et d'être aimé, d'agir et d'être heureux ensemble. Parfois, le non-dit est conscient et intentionnel car nous avons le souci de ne pas dire les choses qui s'inscriront dans les mémoires et qui pourraient créer une distance à jamais statuée, « enkystant » une difficulté relationnelle qui, sans cela, aurait pu « se passer » avec le temps.

« Le non-dit nous préserve de la mort » (Simon, 2003, s.p.)¹². À cette affirmation, nous joignons le slogan du journaliste islamique, Tahar Djaout, assassiné pour s'être exprimé librement sans non-dit. « Le silence, c'est la mort / Et

¹² Cette réflexion a été proposée par Jean Simon, un spectateur de la présentation *Les mots qui gargouillent*. Voir détails dans la section création en p. 64.

toi si tu parles, tu meurs / si tu te tais tu meurs / Alors parle et meurs. » (Reporters sans frontière dans *UNESCO*, mai 1997, s.p.)

« La parole est une alternative à la violence du monde, elle bouleverse tout sur son passage, pourvu qu'elle soit libre, authentique et d'abord soucieuse de l'autre. Elle acquiert alors une force inouïe. » (Breton, 2003, p. 9.) Être soucieux de l'autre, n'est-ce pas là l'une des raisons du non-dit? La parole libre de dire ou de ne pas dire, c'est aussi une parole authentique à ses désirs. Le théoricien de la parole, Philippe Breton, rappelle que « le déploiement de la parole est le vecteur essentiel de l'épanouissement de soi, de notre capacité d'agir sur le monde et de coopérer avec les autres, et du pouvoir de faire reculer la violence, celle qui est en nous comme celle d'autrui » (Breton, 2003, p. 10.). Parce que le corps pense, le non-dit dévoilé par la danse peut aussi être une autre alternative à la violence. Le mouvement peut devenir en quelque sorte libérateur de la parole. « Le corps ne serait qu'un texte situé dans un contexte (ou paratexte) social et idéologique, et prétexte à d'innombrables discours visant à cerner sa réalité fuyante. » (Brohm, 1988, p. 29.)

2.3.4 Silence et bruit de fond

Nous avons vu dans les recherches du psychothérapeute Tournebise que le silence absolu n'existe pas et qu'il est impossible de ne pas dire du tout. Le non-dit crée de par sa nature un vide, un certain silence intérieur qui est parfois rempli de sens. Afin de porter plus loin notre réflexion sur le vide, le silence, l'absence de dit, le non-dit, nous allons nous appuyer sur les recherches du compositeur John Cage qui explore le silence absolu. Pour cette métaphore, nous allons nous servir de l'article de l'auteur Makis Salomos¹³, qui en analysant les recherches de Cage a aussi porté sa réflexion sur le défi du silence. Dans ses écrits, l'auteur se penche sur la

¹³ Makis Salomos est musicologue et maître de conférence à l'Université Montpellier-III.

théorie du chaos et traite de la relation complexe entre l'ordre et le désordre dans la musique¹⁴.

Pour rompre avec l'harmonie musicale, John Cage explore les sons et les bruits ainsi que les silences entourant ceux-ci. Le silence devient une matière exploratoire très importante pour lui. En 1951, il écoute le silence dans une chambre anéchoïque¹⁵ et en déduit que le silence n'est pas l'absence de sons, mais plutôt la présence de tous les sons qui ne sont pas intentionnels. Il en déduit que le silence absolu n'existe pas et que les bruits qui déguisent le silence s'organisent d'une façon aléatoire. Dans ses partitions, il y a autant de sons que de silences, puisque le vide qui entoure un son permet d'établir un dialogue entre l'intentionnel et l'aléatoire (et du fait même, peut empêcher l'harmonie musicale de tisser ses liens.)

En changeant le mot *silence* par *non-dit* et les mots *son* et *bruit* par le mot *dit*, voici ce que donnerait l'affirmation de Salomos lorsqu'il parle de Cage : Il écoute le *non-dit* dans une chambre anéchoïque et en déduit que le *non-dit* n'est pas l'absence de *dit*, mais plutôt la présence de tous les *dits* qui ne sont pas intentionnels. Il en déduit que le *non-dit* absolu n'existe pas et que les *dits* qui déguisent le silence s'organisent d'une façon aléatoire et provoquent un manque d'harmonie ou plutôt un manque d'authenticité entre la pensée et la communication. Nous pouvons supposer que les *dits* qui déguisent le silence sont les non-dits qui se disent à notre insu et de façon aléatoire, donc qui ne sont pas intentionnels.

La recherche de Cage est un exemple de paradigme pour cette étude sur le non-dit. L'absence d'harmonie c'est-à-dire le chaos entre l'expression de la pensée par la parole et celle qui s'exprime par le corps, provoque parfois des silences et communique implicitement de l'information dissimulée derrière le dit. Ici, il est

¹⁴ Ce texte fait partie d'une collection d'articles sur l'ordre et le désordre, rassemblés dans la revue scientifique intitulée *La Recherche hors série*.

¹⁵ Chambre anéchoïque : chambre sourde utilisée en radiocommunications. Local sans réverbération appréciable, utilisée essentiellement pour des mesures acoustiques. (Joly, 1986, p. 137)

question non pas du silence qui ponctue un discours, mais plutôt du silence exprimant la retenue d'informations. Ces silences contiennent un non-dit qui s'organise dans le corps. Le sens véritable du non-dit prend sa forme dans le paraverbal et dans le corps puisque « ...les mots ne transportent que des significations, non des réalités » (Sauvagnargues, 1996, p. 132).

2.4 CONCLUSION

Ce qui nous intéresse, c'est ce que nous n'arrivons pas à volontairement signifier de façon verbale et physique malgré notre désir inconscient ou conscient de communication et notre besoin d'exprimer notre trop plein de soi. « Le sémioticien nous assure que seul le fait de vivre réellement et consciemment au-delà de la parole racontée, racontable, permet l'expérience d'une présence. » (Zur Lippe, 1983 p. 40.)

Il est possible de percevoir le non-dit au moment où il se produit, soit dans le discours, soit dans le corps de la personne qui s'exprime. Les non-dits accumulés dans le passé peuvent aussi être perçus dans l'ensemble des moyens d'expression de la personne (discours, voix, corps). Ils s'imprègnent dans la mémoire du corps et de l'âme¹⁶. Le corps enregistre et accumule les expériences recueillies dans le passé et il communique un état d'être, un vécu. « Notre corps est nous-même. Il est notre seule réalité saisissable. Il ne s'oppose pas à notre intelligence, à notre âme. Il les inclut, les abrite. Ainsi prendre conscience de son corps, c'est se donner accès à son être tout entier... car corps et esprit, psychique et physique, et même force et faiblesse, représentent non pas la dualité de l'être, mais son unité. » (Bertherat, 1976, p. 12.)

¹⁶ Âme : principe de la vie incorporelle de l'homme. (Robert, 1993, p. 69).

Le paradoxe réside dans le fait que le « non-dit » est ce qui, dans le discours et dans le corps, est porteur d'une intention, d'un désir de communiquer au-delà des mots. « Si la réalité ne s'obstinait pas ainsi à nous faire sentir qu'il y a quelque chose, un reste, quelque chose qu'il faudrait décrire, on perdrait tout l'intérêt du langage humain, qui est d'explorer le monde, d'en présenter la carte, une représentation abstraite qui ne ressemble pas à la réalité, mais qui cherche à la maîtriser, ou à l'interpréter. » (Sauvagnargues, 1996, p. 132.)

Comme on l'a vu, le langage non-verbal précède le langage verbal, puis l'accompagne et constitue une partie importante de la communication. La prise en charge du langage non-verbal en situation relationnelle est signe d'harmonisation et de maturité, de prise sur le réel et de conscientisation. La mise à jour continue des données permet la survie. Le langage comme conscience, mécanisme archaïque, est une activité essentielle qui peut être ressentie comme un besoin inassouvi, lorsque cette activité ne peut s'effectuer de façon optimale.

L'activité cérébrale, qui mène à la conscience du langage, dépend de la totalité des fonctions corporelles par le relais de l'émotion comme condition de l'apprentissage et de la connaissance. Le corps perçoit comme anxiogène la difficulté à concrétiser par le langage verbal, et son fonctionnement normal s'en trouve affecté. Les manifestations de cette angoisse entraînent un dérèglement du langage afin d'amener à la conscience ce qui cherche à être dit.

De ces bases théoriques, nous retiendrons pour les ateliers d'exploration que le non-dit se manifeste en situation relationnelle par une opposition entre le verbal et le non-verbal. C'est la donnée primaire qui nous oriente vers la situation dramatique comme situation relationnelle où le texte est en opposition au non-verbal. Le non-verbal peut être suffisamment codifié pour devenir un langage. Le langage chorégraphique de la danse sera ici une avenue possible comme moyen d'exprimer le non-dit par le non-verbal. Le théâtre pour sa part permettrait d'exposer

des situations relationnelles à l'intérieur d'un contexte propice à la lecture du non-dit en relation avec le dit. Le non-dit se manifesterait alors en situation relationnelle par des ruptures, des failles du discours qui ne répondraient plus aux impératifs de la situation, dans un corps cherchant à affirmer un niveau de sens profond que le discours et la situation sembleraient occulter. Le non-dit prendrait forme principalement par une déconstruction du langage verbal et non-verbal en situation relationnelle, un effritement des codes de la communication.

Si le langage chorégraphique était le code principal de la situation relationnelle, alors le non-dit chercherait à s'affirmer par une non-danse, un corps nu abandonné au désordre de sa souffrance somatique. Cependant, la recherche du sens qui s'exprime par les manifestations du non-dit est mouvement et rétablit l'équilibre de ces tensions causées par l'irruption et le passage du non-dit vers la conscience et le langage. Il y a donc aussi un processus de réorganisation des manifestations du non-dit à mesure que celui-ci accède à la conscience. L'opposition binaire du début (verbal/non-verbal) peut présenter une clarté didactique du non-dit par l'évidence du contraste, mais ne rend pas compte de la complexité du processus par lequel le corps continue de chercher le sens derrière le sens.

Chapitre 3 : ESTHÉTIQUE

3.1 INTRODUCTION

Le non-dit se révèle par le non-verbal. Nous voulons exprimer cette difficulté à dire et à libérer les pressions dans le corps qui créent des tensions mais aussi des dynamiques. « Que de secrets délicatement gardés dans ces masses de chairs odorantes, dans les mille et un replis de l'épiderme, dans le regard triste et perdu de celui qui n'a plus rien, dans ces yeux qui regardent, mais ne voient pas [...]. Un soma, dont la force ignorée pourrait à elle seule écraser des montagnes. » (Martin, 2001, p. 121) En juxtaposant la danse et le théâtre, nous désirons proposer des contrastes entre le texte et le mouvement dansé qui porte à voir le non-dit, la pensée, l'âme.

Même si plusieurs chorégraphes se sont penchés sur le défi de la danse-théâtre ou encore du théâtre danse, le non-dit semblait une nouvelle entrée pour trouver des moyens de juxtaposer la danse et le théâtre à l'intérieur d'une même représentation.

Pourquoi choisir la danse et le théâtre comme disciplines, comme moyens de communication? Des bases de travail fixes et claires, reconnaissables par les spectateurs afin de montrer le « non-dit » qui est intangible, apparaissaient nécessaires. Choisir le théâtre pour sa communication par le texte et la danse pour celle par le corps semblait approprié. Pour cette étude, nous désirons relier le dit au théâtre, par l'entremise des mots et des signes et le non-dit à la danse, par l'entremise de mouvements provoqués par un état de tension intérieure, mouvements qui seront stimulés par une situation relationnelle dans un contexte donné.

Nous avons vu au chapitre sur le non-dit que celui-ci s'exprime à notre insu. Cette affirmation est aussi appuyée par la théoricienne de la danse-théâtre, Febvre. « C'est l'action qui, là, dévoile les corps, comme à l'insu d'un vouloir; c'est la vie des corps sur scène (et non la mise en scène) qui les dénude. » (1993, p. 31.) L'action dévoile le non-dit dans le corps malgré lui. Le simple fait d'être dénote une présence.

Comment le non-dit prend-t-il forme en théâtre et en danse? Nous cherchons, en théâtre et en danse, de quelle façon se présentent la situation relationnelle, l'opposition primaire verbal / non-verbal ou encore la déconstruction du discours, l'affirmation du corps comme source du sens. L'évolution du théâtre et de la danse a fait naître dans les deux cas un grand éventail esthétique, marqué par des oeuvres riches et significatives. Sans nier cette évolution, nous retiendrons certains repères, qui ont été choisis au regard des questions qui nous préoccupent.

Globalement, nous allons observer où le non-dit se situe et peut s'insérer dans l'univers théâtral et dans l'univers chorégraphique contemporain. Nous allons brosser un tableau des éléments de travail que les grands instigateurs du développement du théâtre et de la danse du 20^{ème} siècle nous ont légués. Nous allons observer les changements par rapport au temps et à l'espace dans le développement du théâtre et de la danse. Premièrement, nous allons voir de quelle façon le sous-texte se manifeste au théâtre et comment le texte prend lieu du sens. Nous allons constater que le 20^{ème} siècle a changé le *faciès* du théâtre par l'évolution du texte et l'importance que prend le corps sur scène. Deuxièmement, nous allons explorer l'essence de la danse contemporaine et nous attarder sur la libération du corps et de l'arrivée de la parole comme support à la danse. Troisièmement, nous allons nous retrouver au confluent de la danse et du théâtre en compagnie de Bausch et de Febvre, qui mettront à notre disposition des indices de ce qui constitue les éléments de théâtralité en danse.

3.2 LE THÉÂTRE DU 20^{ÈME} SIÈCLE

3.2.1 Le sous-texte

Le théâtre est un art qui se rapproche de la littérature et des mots, dans sa diégèse¹⁷. Le temps et l'espace sont des éléments primordiaux pour cet art qui allie la langue et le corps dans son effort de raconter la vie. « ...un texte constitue une trace des processus qui sous-tendent l'acte d'énonciation dans sa complexité réelle : le texte « fonctionne dans une interaction humaine (1981 : 3-12) » (Chabanne, 2003, p. 13).

La situation relationnelle est l'enjeu principal des formes théâtrales qui représentent des personnages utilisant des stratégies en vue d'atteindre des objectifs, c'est-à-dire que dans cette forme théâtrale, la psychologie des personnages est basée sur des objectifs à atteindre afin de faire évoluer la situation entre eux. Dans la plupart des cas, le texte est le lieu du sens, non pas parce qu'il dit ce qu'il y a à percevoir, mais parce qu'il agit comme interface entre la situation dramatique et le non-verbal des personnages, mettant en relief, par contraste, le sens véritable. En théâtre, on appelle sous-texte ce réseau des intentions profondes, conscientes ou inconscientes, des personnages.

Stanislavski a élaboré un important travail théorique sur la formation de l'acteur afin de mettre en premier plan ce sous-texte, qui s'affirme, entre autres, dans les œuvres de Tchekhov et servira à rendre compte du travail de l'inconscient. Cette notion de sous-texte présente aussi plusieurs affinités avec la notion d'intention, voire de dynamique, en danse.

Même si l'évolution du théâtre questionne les notions de personnage, de conflit et de narration (le théâtre absurde, par exemple), le langage verbal y reste

¹⁷ Diégèse : Espace-temps dans lequel se déroule l'histoire proposée par la fiction du récit, du film. (Robert, 2005, p. 744).

presque toujours la source du sens et le référent principal. En théâtre, le non-verbal est d'abord l'envers d'un discours, avant d'être l'affirmation du corps. Il faudra le metteur en scène Artaud pour centrer le corps comme lieu du conflit, dans un projet théâtral structuré comme un rituel et faisant appel à la transe comme irruption du non-dit. Plus tard, les praticiens et théoriciens du théâtre, Grotowski, puis Barba, sauront s'en inspirer pour jeter les bases d'une formation de l'acteur où le corps se donne à lire, devient transparent et lumineux, élément premier de la représentation, corps habité, hanté, possédé.

Le non-dit cherche à accéder à la conscience, à l'ordre d'un langage codifié en situation relationnelle. Peut-on substituer la relation de l'interprète au public à celle de la situation relationnelle entre deux interprètes? Peut-on entrer directement dans le lieu du non-dit, dans l'expression d'un corps à la recherche d'un langage?

3.2.2 La libération du texte

Dans les années 1930, le théâtre européen cherche à se libérer du texte. Parmi les théoriciens et praticiens du théâtre qui priorisent une forme théâtrale s'éloignant du texte comme élément principal de la création, Artaud sera un leader, un chef de file. Il conceptualise un théâtre pur, entièrement détaché du principe de répétition qui est dominé par le texte, la narration symbolique ou la mise en scène idéologique de la représentation. Nous avons vu plus haut qu'il centre le corps comme lieu du conflit.

Son refus d'un théâtre psychologique et d'un corps entièrement inscrit par le texte (un corps qui n'est jamais lui-même mais toujours autre, imitant un modèle) l'a amené à inventer une série de substitutions métaphoriques, très loin du théâtre de son temps et de la tradition aristotélicienne, afin de poser en principe et d'envisager la représentation spatiale kinésique et polyphonique d'un corps qui est. Entre la physique concrète et l'alchimie magique de ce théâtre : un corps dansant. (Louppe, 1990, p. 106.)

On voit aujourd'hui dans certaines productions théâtrales que la présence du texte diminue pour faire place au langage du corps, aux effets techniques (lumière, musique, vidéo), à la scénographie (décors mouvants qui se transforment) et à d'autres arts de communication comme la danse, le travail vocal sans les mots, l'image cinématographique, l'interprétation musicale, etc.

3.2.3 La diégèse

De ce besoin de se libérer du texte émanait aussi un besoin d'en transformer son concept d'espace-temps. Dès les années 1950, l'univers spatio-temporel de l'action apparente, ou la diégèse¹⁸, commence à se transformer de façon de plus en plus perceptible. « Dans ce théâtre des années cinquante où les personnages eux-mêmes sont désorientés dans le temps parce qu'ils ont le sentiment que le langage leur échappe, la notion de chronologie n'a plus la même signification. » (Hubert, 1996, p. 53.) Ici, nous pouvons observer la relation avec certaines composantes de la cure psychanalytique lorsque les auteurs manipulent le temps avec des textes intercalés d'anticipations et de retours en arrière, et l'utilisation de plus en plus fréquente de la répétition. Les scènes, les phrases, les mots et les actions sont parfois répétés à plusieurs reprises alors que la disposition des scènes se fait dans un ordre aléatoire. Dans la recherche de cette transformation chronologique du temps émane un besoin de faire voir l'essentiel. Dans son besoin d'authenticité, nous retrouvons là un élément diégétique¹⁹ qui est propre à la danse contemporaine et qui se rapproche de cet « art du non-dit »²⁰ dont parle le chorégraphe Jean-Pierre Perreault.

¹⁸ Diégèse - Voir à la p. 40 pour la définition.

¹⁹ Diégétique – adj. Durée réelle et durée diégétique d'un film. (Robert, 2005, p. 744).

²⁰ Expression empruntée à Perrault dans Dérosier, *La culture dans tous ces états*, 1998.

3.2.4 Détachement du texte au-delà des frontières de la langue

L'avant-garde a non seulement une volonté de manipuler l'univers diégétique du théâtre, de se détacher du texte et de s'y affirmer, mais cherche aussi à se libérer de l'auteur.

L'avant-garde, depuis toujours, s'attaque aux mots afin de parvenir à des strates plus profondes, à des zones inconnues, à des pulsions qui échappent au langage constitué. Pour cela, la voie fut souvent triple, car lorsqu'il se dérobe à l'empire du mot, l'homme de théâtre suscite soit ce qui est en deçà, ce qui est considéré comme préliminaire, *le cri*, soit ce qui est au-delà, ce qui provient d'une exploitation abusive, *le cliché*, quand il ne réhabilite pas purement et simplement le *silence*. (Banu, 1992, p. 156.)

Ce refus du mot des avant-gardistes exprime un désir de communiquer au-delà des frontières, des langues et des territoires.

À l'époque de l'avant-garde, la situation l'emporte sur les mots. On voit apparaître « le jaillissement d'une musique interne du corps et de ses sonorités jamais révélées » (Banu, 1992, p. 159). Il y a une certaine recherche de l'essentiel qui s'installe, c'est à dire la recherche de ce qui existe dans le théâtre, qui se situe au-delà du texte et des mots, et même jusqu'à un certain point au-delà de l'expression corporelle théâtrale. Pour reprendre les mots de Banu, cités plus haut, il reste « la musique interne du corps ».

3.2.5 Le retour au texte

Que reste-t-il de la recherche de l'essentiel et de l'authenticité qui marque le 20^{ème} siècle? Est-ce que nous assistons toujours à la disparition lente du texte théâtral? Les artistes de théâtre qui ont mis le texte de côté dans l'espoir de se rapprocher de l'essentiel de la théâtralité, en utilisant uniquement le corps comme outil de représentation, ont aussi remis en question la nécessité de la langue qui marque le lieu culturel où se passe l'action. En effet, un retour au texte s'est installé avec l'arrivée du courant postmoderne. « Mais avec la postmodernité, tant décriée, les mots de même que la figuration, la fable ou la tonalité sont revenus [...]. De

l'agressivité des rapports avec le texte, développée dans les années soixante, on dérive progressivement vers l'amour du texte, voire son fétichisme. » (Banu, 1992, p. 156.) Se basant sur l'étude du mouvement acrobatique, dans le livre *DynamO théâtre, théâtre de mouvement acrobatique*, Beauchamp et Lavoie affirment que, malgré tous ces changements associés au concept théâtral : « [...] cet art pourtant vivant dans l'ici et maintenant de sa représentation, est encore associé de plus près à la littérature qu'à l'expérience momentanée et volatile du déploiement scénique, valorisé davantage par ce qui en est écrit que par ce qui est donné et perçu par les sens » (Beauchamp et Lavoie, 2003, p. 7). Le sens du mouvement prend vie dans un contexte qui est le texte théâtral, et dans la raison perceptible de sa motivation qui est ultimement le corps.

L'importance qui est donnée au texte théâtral est soutenue par Banu (1992, p. 156) qui affirme qu'il n'y a pas de théâtre sans mots. La création théâtrale sans mots, qui se concentre uniquement sur le langage du corps, crée un paradoxe dans sa volonté d'être comprise par tous et de devenir internationale puisque les arts luttent aussi contre la forme que prend la mondialisation, la globalisation. Les avant-gardes veulent vaincre les barrières de la langue en créant un théâtre international basé sur l'expression du corps, mais ce qu'ils oublient, c'est que le corps a aussi son langage qui est propre à sa culture. L'anthropologie décrit des modes de communication corporelle qui diffèrent entre les cultures. Il est encore difficile de concevoir que le corps puisse devenir transculturel.

3.2.6 Le théâtre corporel

Pour ce qui est du théâtre corporel, celui-ci persiste et reste de nature internationale. Certains adoptent les mots comme support à l'action physique. Ici deux compagnies de théâtre physique de Montréal nous viennent en exemple : Carbone 14 et Omnibus. « Ces années 1980-1984 correspondent, au Québec, au développement d'une dramaturgie du théâtre corporel, de la danse, du jeu clownesque, en tout différente de celle des années 1970. Les vocabulaires de la

scène se diversifient et s'amplifient. » (Beauchamp, Lavoie, 2003, p. 12.) Maheu, directeur et membre fondateur de Carbone 14, cherchait dès ses débuts à recréer un théâtre où le mouvement, la dynamique et la forme auraient prédominance sur la littérature. (1978, p. 81)

Cependant, les mots errent toujours et font aussi leur apparition dans ce que Banu (1992) appelle le comble de l'international, c'est à dire la danse. Nous pouvons ici citer des chorégraphes européens comme Bausch et de Keersmaecker. Ce ne sont que quelques exemples des multiples « chorégraphes - metteurs en scène » qui utilisent la voix dans leurs œuvres physiques. Voici ce qu'en pense Banu : « Il y a effet de contamination car *les arts de la présence* cherchent tous à conjuguer aujourd'hui le local et l'international, soit en permettant aux artistes de pratiquer l'exercice de l'alternance, soit en favorisant cet appétit erratique propre à la fin du siècle. » (1992, p. 159.) Ce métissage des formes d'art « de la présence » est un reflet de la réalité occidentale d'aujourd'hui. Il y a un certain éclatement des règles esthétiques qui fait en sorte que tout devient possible : le mélange des disciplines, des styles, des cultures, des langues, des époques, etc. « Il y a une confluence qui fait sauter les cloisons et favorise les échanges : voie parlée et voie chantée s'enlacent, danse et théâtre s'épousent, la tragédie devient le lieu de la ronde des arts. » (Banu, 1992, p. 160.) Il devient ainsi difficile de définir le théâtre.

« C'est comme si le théâtre avait perdu son faciès, comme si l'usure et la frénésie du temps, ou même les êtres humains, en avaient mutilé le visage. Il n'a plus de profil. » (Féral, 2001, p. 60.) C'est à se demander si les nouvelles technologies de transport rapide et celles de communication comme la télévision, l'ordinateur, le téléphone portable, les jeux vidéos et tous les autres appareils informatisés et mobiles avaient changé le public de même que son horizon d'attente et sa perception par rapport au temps et à l'espace.

3.3 LA DANSE DU 20^{ÈME} SIÈCLE

3.3.1 Son essence

L'évolution de la danse contemporaine est aussi une des sources principales du développement des œuvres se situant entre la danse et le théâtre. Comment travailler avec le non-dit comme intentionnalité en danse? Comment le non-dit peut-il devenir le langage chorégraphique? Est-ce que la danse dit les choses de la même façon que le théâtre?

La danse participe à la communication des sentiments et au bien-être du corps. D'après l'historienne Iro Tembeck (2001), la danse est non seulement un langage, mais aussi un métalangage. Elle est une expression intuitive et fondamentale qui court-circuite le rationnel et fait appel aux sens et aux sensations primaires. « La danse pourrait donc être considérée comme la première science, en plus d'être la forme artistique la plus ancienne, car elle est connaissance de soi, des autres et du monde qui nous entoure. » (Tembeck, 2001, p. 8.) L'expression du corps est aussi un terreau fertile où peut venir s'insérer la parole à l'intérieur d'un contexte donné.

La théoricienne des arts, Isabelle Launay soutient, dans *De l'histoire de la danse moderne*, que dans cette discipline artistique :

« *Le* corps devient ainsi un outil à fabriquer, mis au service d'une volonté d'expression de soi, ou d'une réalisation de l'« *Idée* » cinétique que la danse classique ne permettait pas ou plus. « *Le* » corps communique ainsi un contenu affectif ou abstrait sous la forme d'un « *langage* » propre, avec sa « *grammaire* », sa « *syntaxe* » et son « *vocabulaire* ». Le mouvement moderne traduirait pour certains « *l'intériorité* » de l'exécutant, définie comme la source du mouvement, le lieu de sa véritable motivation et témoignerait, pour d'autres, d'une dépersonnalisation au profit d'une configuration dynamique spatio-temporelle. Quel que soit le point de vue, « *Le Corps* » est toujours envisagé comme un médium permettant soit l'expression de nécessités intérieures ou extérieures, soit la visualisation abstraite d'un espace-temps par le biais de corps en mouvement. (Launay, 1996, p. 30.)

C'est cette expression de nécessité intérieure et extérieure que nous cherchons à souligner dans l'édification de *Les mots de là!*.

3.3.2 Sa mutation

La danse, comme le théâtre, a aussi subi les grandes mutations du 20^{ème} siècle, c'est à dire celle des années vingt avec le dadaïsme (1916) et l'expressionnisme allemand (1921), celle des années 50 avec la déconstruction, celle de la révolution et de la déception des années 1968, et, pour terminer, celle des années 1980 avec les tentatives de réorganisation de tout ce chaos esthétique qui s'est installé au début du siècle. « Tout au long du XX^e siècle, la danse a grandement évolué et a provoqué une prise de conscience corporelle. » (Tembeck, 2001, p. 140.)

Le développement de la danse contemporaine représente un des phénomènes artistiques majeurs du vingtième siècle. Dans certains pays d'Europe comme la France, où son existence ne se manifeste de façon continue et repérable que depuis la seconde guerre mondiale, ce phénomène a pris une ampleur considérable, au point de figurer parmi les grandes mutations culturelles de l'époque contemporaine. (Louppe, 1997, p. 11.)

Launay (cité plus haut) soutient que le précurseur de la danse sans musique qu'est Rudolf Laban a privilégié l'analyse systématique et méthodique du geste d'où naît le sentiment. Ce révolutionnaire du début du 20^{ème} siècle est considéré comme le véritable fondateur de la danse moderne dans la plupart des pays d'Europe. C'est avec le dadaïsme (1916) que se développe le goût de la déconstruction et de l'innovation. « Chez les dadaïstes suisses et allemands... la danse moderne a côtoyé très tôt les techniques de "collages", et les différents recours au hasard. » (Louppe, 1997, p. 143.) Laban manipulera principalement l'espace, le temps, le poids et les tensions (*flux*). L'intérêt de Laban fut de rétablir les fonctions éducatives, récréatives et thérapeutiques de la danse et de les rendre accessibles à tous. Dans *The Value I See in Laban's Ideas*, Ullmann traduit la réflexion de Laban comme suit : « *Movements are the messengers between the inner and the outer world, carrying*

home impressions and returning to the outer world with messages. Movements may be voluntary or involuntary, they may be conscious or unconscious. Whatever they are, they belong to the vast universal realm of movement and dance. » (1959, p. 96.) Le mouvement comme outil de communication entre le monde intérieur et extérieur de l'être humain établira cette connexion viscérale que sembleront chercher les constructeurs d'une nouvelle forme de danse²¹.

Cependant, Laban a été précédé de deux systèmes qui ont aussi contribué à libérer les mouvements formels de danse. Premièrement, il y a le système développé à la fin du 19^{ème} siècle, par Delsarte, qui allie les gestes naturels et expressifs aux sentiments humains. Le corps devient l'origine et le moteur de l'expression gestuelle, laquelle est obtenue par contraction et relâchement. Deuxièmement, il y a l'eurythmique, créé par l'éducateur musical Dalcroze. C'est un système pédagogique d'enseignement des rythmes musicaux à travers les mouvements du corps. Cette méthode sera ensuite utilisée comme méthode d'entraînement par plusieurs danseurs.

Laban, Delsarte et Dalcroze sont les principaux précurseurs de la danse moderne en Europe, mais d'autres après eux ont continué dans un esprit d'innovation tout en ayant comme préoccupation première de construire un monde meilleur.

Plusieurs artisans de la danse explorent et trouvent de nouveaux langages en s'inspirant des théoriciens de la danse et de la musique. Tous un peu rebelles envers le profil formel, artificiel et superficiel du ballet classique, ils cherchent à diriger l'audience envers une nouvelle conscience des réalités et des capacités à la fois

²¹ Le corps traduit un message volontaire ou involontaire, de façon consciente ou inconsciente. Nous retrouvons encore une fois ce lien entre l'univers intérieur et extérieur de l'être humain cité plus haut par Launay (p. 159) C'est ce passage entre l'intérieur et l'extérieur que nous cherchons à rendre visible par la juxtaposition du théâtre et de la danse.

intérieures et extérieures de l'être humain. Ils désirent assouvir leur besoin d'authenticité et se rapprocher de l'essentiel, en se détachant des codes du ballet classique. Comme au théâtre, la danse a aussi questionné les bases établies. La danse contemporaine s'est rapidement affranchie de la structure narrative du ballet classique et fait rarement appel à la notion de personnage, de conflit et de narration.

Malgré son éloignement des structures du ballet classique, la danse contemporaine se rapproche de plus en plus de la corporalité du théâtre par l'utilisation de procédés semblables pour imiter la vie, entre autres par l'utilisation du torse et d'une respiration plus viscérale qui se fait entendre, par un relâchement de la suspension ou encore de la sensation de *lévité*²² qui avait pour but de représenter des êtres surnaturels en contact avec les dieux, et dans l'utilisation de mouvements plus naturels, plus près du quotidien, faisant face à tous les points dans l'espace.

Même si les explorations des principaux instigateurs de la danse moderne furent d'une importance considérable pour le développement des bases théoriques de cette nouvelle forme de danse, plusieurs autres artistes de cette époque ont aussi participé à cette émancipation du corps dansant. Ceux qui ont suivi ont continué l'exploration en rejetant les sources d'inspiration extérieures aux mouvements au profit des sources intérieures.

3.3.3 La libération du corps dansant

L'Occident a subi une libération du corps, non seulement par rapport au ballet, mais aussi par rapport au carcan de péchés dans lequel la religion chrétienne l'avait enfermé. En parlant de théâtre dansé, le théoricien Servos explique que : « Le principe selon lequel l'esprit serait fort et la chair faible n'est pour lui qu'une fable chrétienne. Il est convaincu que les dispositions de l'intelligence sont contenues dans la matérialité et la perception sensible du corps. » (Servos, 2001, p. 13.) La société a

²² Mot faisant partie du vocabulaire de Laban pour exprimer la sensation d'un corps en suspension vers le haut. Ce corps en suspension est un état corporel typiquement associé au ballet.

ressenti le besoin de valoriser le corps au même titre que les valeurs sacrées attribuées à l'élévation de l'esprit par l'Église et par certains grands philosophes. Comme chez les peintres du début du 20^{ème} siècle, les chorégraphes ont ressenti le besoin de créer tout en faisant abstraction du sens donné aux mouvements des corps sur scène²³.

La danse contemporaine est une pensée en mouvement, une écriture singulière de l'espace, un jeu de signes, elle n'est donc pas une vérité de corps, une spontanéité ou une énergie en liberté. Si elle n'est pas soigneusement codée comme dans la danse traditionnelle ou la danse de salon, elle n'en est pas moins une construction mentale qui se joue à travers le corps, une intelligence physique du corps, à la manière d'une oeuvre écrite dans la série cohérente des mouvements [...]. Mais la danse contemporaine, contrairement au théâtre, manifeste une symbolique éloignée en principe des codes culturels qui alimentent la vie quotidienne, elle met en oeuvre un corps libéré de la symbolique corporelle qui fonde les échanges de sens entre les individus dans la vie courante [...]. La danse contemporaine est induction d'un sujet en suspens, créant l'espace et le temps où elle se produit, elle est invention de formes et de contenus, matrice éternellement renouvelée du sens plutôt que répétition du même. (Le Breton, 1998, p. 23.)

Dans cette représentation de la danse contemporaine que fait Le Breton, la danse semble prendre tout son sens dans le corps qui devient un lieu de représentation.

3.3.4 La danse à venir

La théoricienne de danse Launay stipule que l'histoire de la danse à venir n'en sera plus une des personnes qui l'ont influencée dans le temps, mais l'histoire des processus opérateurs du mouvement. Ces processus touchent au statut même du corps dansant par deux attentes : d'une part, celle d'exprimer et de rendre visibles les émotions des danseurs et, d'autre part, celle d'effectuer des mouvements « purs » dénués de toute émotion et de toute interprétation.

²³ Un des meilleurs exemples ici au Québec fut le renouveau de l'esthétique dans l'art qui s'est installé dans le sillage du Refus Global.

Nous désirons par ce projet théâtre danse retourner aux sources en explorant la motion de l'émotion tout en gardant le côté arbitraire et objectif du mouvement pur (danse chorégraphiée à partir de mouvements quotidiens dénudés de sens expressif).

3.4. AU CONFLUENT DE LA DANSE ET DU THÉÂTRE

3.4.1 Pina Bausch

Le travail de cette chorégraphe qui a révolutionné la danse allemande du 20^{ème} siècle stimule une certaine réflexion sur la définition de la danse et de sa théâtralité. « Pina Bausch n'a pas seulement créé un nouveau style de danse mais un genre théâtral inédit : le théâtre dansé. » (Servos, 2001, p. 9.) Certains diront qu'elle fait du théâtre dansé, d'autres du *tanztheatre* ou encore tout simplement de la danse. Bausch prend son inspiration dans le vaste répertoire des contes de fées, des mythes et des rêves. Elle mélange les rêves et la réalité à un point d'hybridité. « Quand le théâtre dansé explore de manière concrète et fantastique les confins du réel et les dépasse, le cœur et la raison travaillent en parfait accord. Cela se passe comme si Pina Bausch adhérait au propos du Petit Prince de Saint-Exupéry : "On ne voit bien qu'avec le cœur." » (Servos, 2001, p. 9.) Une partie de la théâtralité que l'on retrouve dans les pièces de Bausch prend aussi naissance dans sa façon d'utiliser le temps. Servos l'explique clairement dans le *Pina Bausch ou l'Art de dresser un poisson rouge* lorsqu'il parle de ses pièces : « Elles repèrent et occupent facilement les lieux où le présent et le passé se rencontrent parce qu'elles prennent au sérieux le libre jeu de l'imagination. Elles les réhabilitent précisément en les utilisant pour faire au présent l'expérience d'un avenir possible. » (2001, p. 12.) Ici, nous pouvons observer les enjeux de la mémoire affective et de l'univers intérieur dans la libre interprétation que l'audience peut se recréer de ses pièces.

Depuis quelques années, Bausch a introduit la voix et le chant dans ses pièces. Il devient alors de plus en plus difficile de les classer entre la danse et le théâtre. D'ailleurs, cette classification ne l'intéresse pas. Voici ce qui l'intéresse le plus : « I am not interested in how people move but what moves people. » (Bausch dans Bergsohn, 1997, film.) Lorsque Pina Bausch se pose les questions suivantes : « *Why do we dance? Why do we make movement? When does it begin to dance? When is it called dance?* », elle s'empresse de répondre : « *It has something to do with the awareness of the body. And you give it a form. But it doesn't have to be an aesthetic form; it might be something completely different and be called dance.* » (Bausch dans Bergsohn, 1997, film.)

Quels sont les éléments qui composent cette chose complètement différente et qui peut quand même se nommer « danse » dont parle Bausch ? Comment la théâtralité prend-elle forme dans les corps des danseurs?

3.4.2 Quand les corps dansants deviennent théâtre

Dans son article *Quand la danse se fait théâtre, Jouer avec la représentation*, Michèle Febvre, spécialiste de la théâtralisation en danse, brosse un portrait de ce qui alimente la théâtralité dans un corps dansant. Elle tente de repérer la présence de la théâtralité dans la danse actuelle dans le but de comprendre ce qui la génère en se penchant, ici, sur « les jeux de la corporéité dansante. »

Febvre (1993) isole trois grandes stratégies qui sont propices à produire une certaine théâtralité qui est parfois complexe à décrire dans les oeuvres chorégraphiques actuelles. « Le concept de théâtralité, polysémique et ambigu par excellence, est employé comme une désignation commode pour qualifier des créations s'éloignant des codes corporels institués de la danse (classique et contemporaine) ou renouant avec un "réalisme" du corps et du gestuel ou avec des

procédés narratifs. » (Febvre, 1993, p. 29.) Voici les trois stratégies chorégraphiques énumérées par Febvre qui font rejaillir cette théâtralité des corps.

La première stratégie est le choix des danseurs en fonction de ce que leurs corps reflètent. « C'est l'action qui, là, dévoile les corps, comme à l'insu d'un vouloir; c'est la vie des corps sur scène (et non la mise en scène) qui les dénude. » (Febvre, 1993, p. 31.) Par exemple, l'utilisation d'acteurs comme danseurs est fréquente.

Mise à part l'utilisation de non-danseurs, il y a aussi la forme et l'âge du corps qui peut rehausser la présence de la théâtralité dans la danse. C'est non seulement le choix d'une morphologie dans la forme que prend le corps, mais aussi dans le choix de son âge. Les interprètes peuvent aussi bien être des enfants que des personnes âgées. Les deux ne possèdent pas nécessairement un corps prompt à la virtuosité physique, mais possèdent une virtuosité spirituelle propre à leur âge. Michèle Febvre nomme cette expérience du corps le « vécu bio – psychosocial » (Febvre, 1993, p. 30). « En effet, nombre de chorégraphes semblent rechercher de plus en plus des morphologies singulières et profiter ainsi d'une infra-théâtralité inscrite dans la corporéité de chacun de leur danseur, que non seulement la danse a façonnée, mais que leur histoire personnelle (biologique, psychologique et sociale) a transformée. » (Febvre, 1995, p. 66.)

La deuxième stratégie est le rapport spatial entre les interprètes, avec le public et avec l'espace scénique. Ce rapport spatial parle en lui-même et sera perçu comme un élément de théâtralité. Febvre donne comme exemple le travail de Perreault qui pratique l'art de jouer avec l'espace dans ses pièces. Il joue non seulement avec la proximité, l'éloignement et l'orientation des corps, mais aussi avec l'espace occupé par les décors et les accessoires. Le rapport spatial perçu par le

spectateur est alimenté par son propre imaginaire²⁴. « La théâtralité que nombre de spectateurs reçoivent des oeuvres de Perreault n'a à peine d'autres sources que ce jeu de coexistence ou de relations des danseurs entre eux et de leur positionnement dans l'espace. Il sait que la présence humaine est en soi toujours déjà signifiante, expressive. » (Febvre, 1993, p. 32.)

La troisième stratégie isolée est celle de la gestualité familière. « La *familiarité* des postures, des attitudes, des gestes, des déplacements, de la mobilité visagière et des rencontres intercorporelles ont depuis plus de vingt ans déjà, fait l'objet d'une exploration systématique de la part des chorégraphes. » (Febvre, 1993, p. 33.) Cette gestualité familière, aussi appelée quotidienne par certains, fait partie intégrante des nouveaux codes de la danse actuelle. Cette gestualité serait-elle en mesure de provoquer une perte de la qualité dansante? « La mise en œuvre de ce qu'on pourrait appeler la *mimesis corporelle* éloigne de façon fugitive ou insistante la "continuité harmonique" du corps dansant pour le proposer comme redoublement de la vie, amenant le chorégraphique à être comme un écho du réel. » (Febvre, 1993, p. 33.)

Febvre parle ici de la possibilité d'une danse du quotidien. « Dans les instants où la danse se perd, tous les gestes, les attitudes, les postures et les déplacements utilisés relèvent d'une gestion corporelle *normale*, sans transformation apparente, si ce n'est celle que justifient [*sic*] l'état émotionnel ou la situation intersubjective mis en scène, rendus dans la plus pure tradition du jeu de l'acteur; jeu d'acteur tissé de l'habitus corporel propre à chacun des interprètes. » (1993, p. 34.) Ce qui provoque

²⁴ Febvre explique ce phénomène par le biais des paroles de Umberto Eco qui nomme cet imaginaire « la nécessité biologique de fabuler » (1993, p. 29). L'œuvre d'art ne maîtrise pas la perception de son spectateur, de son observateur ou encore de son témoin. « En présence d'un roman, d'un poème, d'une peinture, d'un film valable, nous savons qu'il a eu contact avec quelque chose, quelque chose est acquis pour les hommes et l'œuvre commence d'émettre un message ininterrompu [...] Mais ni pour l'artiste, ni pour le public le sens de l'œuvre n'est formulable autrement que par l'œuvre elle-même; ni la pensée qui l'a faite, ni celle qui la reçoit n'est tout à fait maîtresse de soi. » (Merleau-Ponty, 1966, p. 8.)

la théâtralisation d'un geste familier, c'est sa présence hors du quotidien, c'est-à-dire sa présence en état de représentation sur une scène. Il arrive que la proximité entre la corporéité dansante et théâtrale s'entremêle, se tisse et se métisse. Leur présence est parfois difficile à lire pour certains. « La chorégraphie actuelle regorge de ces passages à la *familiarité* exemplaire longtemps évincée des spectacles de danse. » (Febvre, 1993, p. 35.) Cette motricité primaire contient elle-même une auto-théâtralité qui serait une sorte de « matrice originaire immanente au corps dansant générateur de figures et de sensations » (Febvre, 1993, p. 35).

3.5 PROPOSITION D'UNE HYPOTHÈSE : L'UNIVERS SPATIO-TEMPOREL DE L'ACTION PERMANENTE OU *DIÉGÈSE*

Le théâtre a créé son texte pour ensuite le déconstruire et le reconstruire à nouveau. Le théâtre contemporain émane du besoin d'un retour à l'essentiel. Pour reprendre l'énoncé de Louppe : « La libération du théâtre semblait inextricablement liée à la libération du corps. » (Louppe, 1990, p. 107.)

La danse contemporaine pour sa part a surgi d'un refus du ballet et d'un besoin de retourner aux sources même du mouvement. Adieux aux souliers, aux corsets, aux soutiens-gorges ainsi qu'à la rigidité du tronc, et bienvenue aux roulades et aux chutes au sol. La danse recherche la forme pure du mouvement.

Nous pouvons constater que ces deux formes d'arts scéniques suivent les courants post-modernes de la recherche de l'essentiel et de l'authenticité.

Si nous réfléchissons à tous ces éléments qui dans le corps réunissent la danse et le théâtre, il est intéressant de s'attarder sur les pensées du théoricien de la danse allemande, Nickolaï : « *Dance is not motion but emotion. For German tanztheatre dance is more or less motion and emotion. Sometimes there is more*

emotion and for some choreographers there is more motion. » (J. Schmidt, dans Bergsohn, 1997, film.) Ici, nous pouvons nous questionner sur la quantité et la qualité de la motion²⁵ et de l'émotion dans les œuvres réunissant la danse et le théâtre. Mise à part ces deux éléments, il y a aussi l'espace et le temps, mentionnés ci-haut dans l'œuvre de Bausch, qui distingueraient ce type d'œuvres.

Selon Febvre, c'est dans la temporalité utilisée pour exprimer la thématique que les œuvres de Pina Bausch restent plus près de la danse que du théâtre : « La thématique se manifeste non dans une temporalité historique mais dans une temporalité rythmique, c'est probablement en ce sens que nous restons plus proche du chorégraphique que de la convention diégétique du théâtre. » (Febvre, 2004, s.p.)

À partir de cette réflexion qui cherche à isoler ce qui est reconnu comme de la danse et ce qui est reconnu comme étant du théâtre, nous pouvons proposer l'hypothèse suivante :

- 1- Le théâtre est prioritairement lié à l'émotion, à l'espace (lieu) et à une lecture horizontale (histoire).
- 2- La danse est prioritairement liée à la motion, au temps (rythmique) et à une lecture verticale (portrait).

La danse et le théâtre réunis sur une même scène sont un métissage ou encore une hybridité de ces éléments : la lecture horizontale et la lecture verticale, le temps et l'espace et l'émotion et la motion. Il est à noter que cette hypothèse n'exclut pas la présence des éléments de l'un dans l'autre, c'est-à-dire que lorsque la danse et le théâtre sont présents en même temps, la présence des éléments qui les composent s'entrelace à différents niveaux qualitatifs et quantitatifs.

²⁵ Motion : action de mouvoir (impulsion).

3.6 CONCLUSION

Selon la matière couverte dans ce chapitre sur l'esthétique, la question de savoir si le non-dit existe en danse et en théâtre prend tout son sens dans la confrontation des deux domaines de communication artistique. Il est approprié de répondre que le non-dit existe autant en danse qu'en théâtre, autant dans le mouvement que dans la parole. Le non-dit existe dans l'art sous forme d'un sous-texte, d'une intention, d'un état d'être, d'un silence, d'une voix, d'un corps. La parole et le corps ne sont jamais tout à fait silencieux ou immobiles. Même inertes, il existe toujours un reste de vie, les empreintes d'un vécu, un soma d'une force ignorée²⁶.

Ce chapitre sur l'esthétique ouvre des avenues possibles qui confirment le choix du théâtre et de la danse comme moyen de communiquer le non-dit. Plusieurs éléments qui en ressortent semblent des outils utiles pour l'exploration. L'ensemble des informations recueillies alimente la question suivante : Comment faut-il s'y prendre pour arriver à composer une pièce qui unisse le théâtre et la danse sous une forme hybride, et ce en utilisant le non-dit comme lien actif? Plusieurs pistes s'offrent à nous dans l'histoire des transformations esthétiques du théâtre et de la danse du 20^{ème} siècle.

Premièrement, les méthodes et les principes de jeu de l'acteur développés au 20^{ème} siècle, ainsi que la pensée qui les habite, proposent certaines bases pour cette exploration. L'importance donnée au sous-texte et au travail de l'inconscient chez Stanislavski et Tchekhov sera un nid où pourra se loger le non-dit. La formation de l'acteur où le corps se donne à lire comme lieu du conflit chez Artaud et ses congénères rejoint le défi de cette étude dans sa volonté de faire voir le non-dit par le corps. Le refus du texte et la transformation de la diégèse donne matière à réflexion dans la construction d'un espace relationnel où la mémoire et les

²⁶ Voir cit. de Martin en p. 151.

événements construisent le contexte. Le théâtre corporel offre aussi une avenue intéressante mais la frontière entre le mouvement et la parole reste encore à être établie.

Deuxièmement, les courants de pensée qui ont influencé la mutation de l'esthétique de la danse au 20^{ème} siècle s'ajoutent aux matériaux qui seront retenus dans l'édification de l'esthétique de *Les mots de là!*. La danse par son « expression intuitive et fondamentale qui court-circuite le rationnel »²⁷ rejoint les théories des psychothérapeutes et des neurobiologistes étudiés dans le chapitre sur le non-dit. L'émotion est le berceau de l'activité cognitive. Le non-dit, c'est le corps qui pense. Le corps envisagé comme médium permettant l'expression de nécessités intérieures et extérieures rejoint le lieu où le besoin de rupture et de communication se fait sentir. Il est possible d'envisager la visualisation abstraite d'un espace-temps par le biais du corps en mouvement.

Nous avons été considérablement inspiré par les trois grands systèmes précurseurs de la danse moderne et contemporaine : l'analyse systématique et méthodique de Laban, où le sentiment naît du geste, l'approche aux mouvements inspirés de gestes naturels reliés aux sentiments humains dans l'étude de Delsarte et l'exploration de la musique interne du corps de Dalcroze.

Nous retiendrons de Launay le statut même du corps dansant. Les deux processus opérateurs du mouvement, c'est-à-dire celui d'exprimer et de rendre visibles les émotions des danseurs, et celui d'effectuer des mouvements « purs », dénués de toute émotion et de toute interprétation, seront considérés. Ce projet théâtre-danse cherche à retourner aux sources en explorant la motion de l'émotion tout en gardant le côté arbitraire et objectif du mouvement pur (danse chorégraphiée à partir de mouvements quotidiens dénués de sens expressif). Par

²⁷ Voir cit. de Tembeck en p. 46.

ce choix, nous cherchons à laisser carte blanche au public quant à la lecture et au sens donné aux mouvements dansés. « [...] ce que je vois produit ce que je ressens, et réciproquement mon état corporel travaille à mon insu l'interprétation de ce que je vois » (Godard, 1995, p. 227).

La chorégraphe Pina Bausch, considérée maîtresse dans le domaine de la danse-théâtre, inspire par sa recherche du parfait accord entre le cœur et la raison. Les procédés qu'elle utilise sont aussi des chemins possibles du non-dit vers le corps. Ceux qui ont été retenus sont : 1. Les lieux où le présent et le passé se rencontrent. 2. Le libre jeu de l'imagination faisant appel à la mémoire affective du public. 3. Faire du présent un avenir possible. 4. La classification entre la danse et le théâtre n'a pas d'importance. L'important est de faire voir des choses. Comme dirait Bausch, c'est ce qui, dans le mouvement, va émouvoir les gens qui compte et non comment les danseurs bougent.

Pour terminer, les concepts de théâtralité évoqués par Febvre seront explorés. Une importance considérable sera apportée aux choix des interprètes et de ce que leurs corps reflètent²⁸. Les autres concepts qui seront considérés sont : le rapport spatial entre les interprètes, les éléments de la scène et le public, ainsi que l'utilisation d'une gestuelle quotidienne. Il est possible de transformer cette gestuelle quotidienne en mouvements dansés dans une continuité harmonique.

²⁸ La disponibilité des interprètes pour ce genre d'étude ne permet pas toujours un grand éventail de choix parmi ceux qui sont prêts à tenter l'aventure du théâtre et de la danse dans un contexte de recherche.

Globalement, il est retenu dans ce chapitre que le temps et l'espace sont des éléments essentiels qui pourront être consciemment explorés afin de faire voir le non-dit dans un contexte où la motion et l'émotion se partagent la scène. Les choix esthétiques seront inspirés des tendances du 20^{ème} siècle : 1- Le retour au texte versus le théâtre corporel. 2- La libération du corps dansant versus *la danse à venir*²⁹.

²⁹ Launay parle de l'histoire de « la danse à venir » non pas comme une histoire influencée par les personnes dans le temps, mais comme une histoire des processus opérateurs de mouvements. Voir p. 50.

2^{ÈME} PARTIE : EXPLORATION ET COMPOSITION

Chapitre 4 : PROCESSUS DE CRÉATION

4.1 INTRODUCTION

Dans cette deuxième partie du mémoire, nous verrons les stratégies utilisées dans l'effort de rendre le non-dit perceptible au public à l'intérieur d'un projet théâtral et chorégraphique. Les matériaux de construction et les choix esthétiques de *Les mots de là!* ont été retenus au regard de la recherche et de mes intuitions. J'ai voulu présenter par l'entremise de plusieurs mini-scènes une idée générale du non-dit, comme une suite d'évènements qui constitueraient un portrait du non-dit. On a vu, au chapitre sur le non-dit³⁰, que la perception du non-dit est interprétée par la personne qui reçoit l'information. Inspirée des bases théoriques sur le non-dit, je me suis demandée comment le rendre visible. Tout en voulant laisser libre l'interprétation du non-dit au public, j'ai voulu leur faire percevoir, par empathie, l'expérience du non-dit. J'ai donc cherché comment il est émis et reçu afin de choisir comment le démontrer dans une exposition théâtrale et chorégraphique.

Ce projet a été élaboré en trois étapes de création : la phase pré-exploratoire, la phase exploratoire et la phase de composition. La phase pré-exploratoire a établi la structure première du travail en retenant les éléments qui avaient le potentiel de rejoindre les besoins de l'étude. La phase exploratoire a été un premier essai pour tester sur un public cible les résultats d'une première ébauche de la composition chorégraphique et théâtrale. La troisième phase, celle de la

³⁰ Chapitre 2, p. 26

composition finale, a été basée sur les résultats de la présentation de la phase exploratoire.

Certaines questions qui ont été exposées dans l'introduction de cette étude ont été résolues, en partie, en période de pré-exploration et d'exploration. Voici quelques-unes de ces questions : Faut-il choisir de travailler avec des danseurs ou des acteurs? Faut-il trouver l'inspiration dans le mouvement dansé ou dans le texte théâtral? Quelles sont les transitions les plus efficaces pour passer de la danse au théâtre?

Voici les questions qui ont été retenues dans les chapitres précédents et que j'ai gardées en tête comme une réflexion constante tout au long de la composition : Est-ce que le non-dit émis par le locuteur est égal au non-dit qui est perçu par l'interlocuteur? Est-ce que le non-dit existe : 1 - lorsque l'interlocuteur n'en perçoit pas les signaux, 2 – lorsque l'interlocuteur interprète faussement les signaux ? Est-ce que le non-dit doit être compris par le locuteur et/ou par l'interlocuteur pour que le public en devienne témoin et puisse le percevoir? Il y a ici une double perception qui s'impose : celle du non-dit entre deux personnages et celle du non-dit perçu par le public. On pourrait même ajouter une triple perception par celle de son locuteur, si on suppose que le non-dit peut être conscient.

En considérant le théâtre et la danse comme véhicule au service du non-dit, les choix esthétiques de la composition se sont aussi imposés en lien avec les tendances de la théâtralité actuelle. C'est en explorant diverses possibilités de faire voir le non-dit que *Les mots de là!* a pris forme pour finalement aboutir à une représentation théâtrale et chorégraphique hybride.

4.2 PROJETS D'EXPLORATIONS PRÉPARATOIRES

Trois projets préparatoires ont été effectués en relation directe avec ce projet de mémoire-création. Mes cours au programme de maîtrise en danse, ma recherche théorique, ainsi que ces trois projets ont guidé mes choix tout au long des explorations et de la construction des mini-scènes, composées de théâtre et de danse.

4.2.1-Juin 2002 / *Murmure au fond d'un puits* / Poésie

Mise en scène d'une suite de poèmes en utilisant le mouvement et la scénographie comme support de l'œuvre. Nous avons cherché à faire ressortir le contenu implicite de l'œuvre par des moyens scénographiques. Les non-dits des poèmes étaient ponctués par des manipulations d'objets.

Les interprètes étaient des membres d'un théâtre communautaire (Théâtre Libre). La manipulation de roches, de tissus et d'eau fut utilisée pour donner une dimension visuelle au sens implicite de l'œuvre poétique. Dans les déplacements scéniques, nous avons utilisé différents niveaux dans l'espace, nous avons joué avec la distance entre les interprètes et entre eux et la scène pour éclaircir la lecture de l'œuvre. L'éclairage, en alternance entre la lumière des projecteurs et celle d'un briquet que possédait chacun des interprètes, ainsi que l'utilisation des bruits de l'eau, des roches et de tissu, ont aussi contribué à la compréhension des poèmes. Six poèmes ont été sélectionnés parmi plusieurs pour former une suite d'images qui, une fois organisées une à la suite de l'autre, permettaient la progression d'une trame qui avaient le potentiel d'établir un déroulement logique.    partir de poèmes indépendants, nous avons voulu construire un tout qui formerait un sens pour l'œil qui regarde et qui donnerait à percevoir les non-dits dans le texte.

4.2.2-Juin 2003 / *Les mots qui gargouillent* / Improvisation avec acteurs

Première expérimentation en juxtaposition avec la danse et le théâtre. Cette œuvre de 10 minutes a été composée d'improvisations de danse et de théâtre qui avaient pour thème le non-dit. Cette pièce impliquait trois acteurs d'un groupe de théâtre communautaire (Le théâtre libre) qui n'avaient que très peu de notions de danse, sinon aucune.

Le travail préparatoire a commencé par un entraînement d'un mois utilisant les principes de base de l'improvisation théâtrale, ceux de l'improvisation en danse ainsi que ceux de la danse contact-improvisation.

Le concept de la représentation a été bâti sur une improvisation en direct, impliquant le public. Les thèmes inspirés du non-dit furent choisis par le public. Une feuille expliquant la signification du mot *non-dit* a été remise aux membres de l'auditoire. Un espace était réservé pour écrire une situation invoquant un non-dit. À l'entracte, les feuilles étaient compilées et trois non-dits étaient sélectionnés parmi ceux qui avaient été proposés. Parmi les deux cents feuilles de participation qui ont été reçues, nous avons pu observer une nette préférence pour le non-dit relationnel. Ce non-dit semblait plus facile à exprimer pour le public.

Un non-dit était secrètement assigné à chacun des trois interprètes. Ceux-ci devaient composer une scène improvisée, où ils avaient pour tâche d'exprimer leur non-dit respectif. Seul le public connaissait le non-dit de chaque interprète. Chaque interprète avait reçu la consigne de danser son non-dit lorsque son personnage était confronté à une circonstance où il était difficile de ne pas dire son secret. Donc, au lieu de se révéler, il dansait un moment et retournait à la scène avec les deux autres acteurs lorsqu'il ressentait que le moment était opportun. La scène se terminait lorsque chacun des interprètes évaluait que son non-dit avait été exprimé dans l'implicite de son jeu et de sa danse. À la fin de la scène, les interprètes étaient

invités, au plaisir des spectateurs, à deviner le non-dit des autres. Les non-dits étaient constitués d'informations retenues et de mensonges établis par omission consciente.

4.2.3-Novembre 2003 / *Vent et sable* / Composition avec danseurs

Composition d'une pièce de danse accompagnée de la réalisation d'une vidéo-danse qui a été projetée simultanément. Basé sur l'expérience précédente, le thème du non-dit relationnel en situation de couple a été exploré. Cette fois-ci, les interprètes étaient des danseurs professionnels. Les mouvements dansés étaient beaucoup plus habités. J'ai observé que l'intention du texte n'était pas toujours transférée dans le mouvement dansé. Les mouvements étaient précis, articulés et posé. Cependant, les parties contenant un texte étaient plus fébriles. Il m'a semblé que la charge émotionnelle contenue dans la situation et dans le texte a été vécue de façon plus intense par les danseurs que les acteurs du projet précédent.

4.2.4 Observations relatives aux projets préparatoires

J'ai observé dans l'expérience avec les acteurs et avec les danseurs que leurs rapports avec la danse ou le texte étaient équivalents en répétition. C'est en situation de représentation que le mouvement est devenu plus petit et fébrile chez les acteurs. Le même phénomène s'est produit chez les danseurs avec l'utilisation du texte et de la voix. La charge émotive reliée à leurs difficultés respectives fut plus grande que nature lorsque soumise aux yeux d'un public. Le stress de la compétence, qui engendre la peur du ridicule en situation de représentation, est aussi un élément non négligeable.

4.3 LES INTERPRÈTES

Les interprètes ont été choisis en fonction des explorations antérieures, de l'intérêt des participants et de leurs disponibilités. J'avais le choix de préparer des acteurs à la danse ou de préparer des danseurs aux techniques de la voix et du jeu dramatique. J'avais observé dans les premières explorations que de mêler les deux, acteurs et danseurs, risquaient de compliquer les méthodes d'exploration, et ce n'était pas là le but de cette recherche.

Dans le projet *Vent et sable*, une certaine difficulté de transfert entre le texte et la danse s'est révélée chez les danseurs professionnels. La tradition du sous-texte chez les danseurs ne semble pas la même que celle chez les acteurs. Le danseur apprend à communiquer avec son corps. Les mots ne font que répéter ce que le mouvement a la possibilité de dire en lui-même. Le texte ne s'avère pas nécessaire. Les mouvements portent déjà en soi une intention de bouger, d'être dans l'action. Le texte vu comme un contexte propice aux mouvements dansés n'est pas toujours compris ou considéré comme une entrée excitante dans le mouvement pour le danseur. Ce qui semble causer une difficulté est le lien entre le texte et le mouvement, entre le parlé et le dansé.

Je cherchais à démontrer que le non-dit prend les chemins du corps, et ce à l'aide de mouvements développés à partir d'une gestuelle quotidienne comme prolongement de la pensée. La virtuosité physique et l'esthétique de la danse n'étaient donc pas nécessaires. De plus, je cherchais à éliminer les mouvements de danse acquis pour les remplacer par une nouvelle gestuelle inspirée de la situation et empruntée des mouvements quotidiens de chacun des personnages. Le travail d'acteur semblait un choix intéressant.

Pourtant, au fil de la composition, il m'est apparu évident qu'il est plus important de choisir les interprètes par rapport à ce qu'ils sont et ce qu'ils

recherchent que par rapport à la discipline qu'ils maîtrisent. Que ce soit des acteurs ou des danseurs, ce projet aurait pu donner des résultats équivalents. Seulement les chemins employés pour s'y rendre auraient été différents. L'important pour cette étude était de retrouver une certaine homogénéité au sein du groupe afin de simplifier les méthodes de travail et de se concentrer sur le non-dit.

Quatre interprètes parmi les cinq étaient des étudiants de troisième année de l'École supérieure de théâtre de l'UQAM qui avaient aussi participé aux explorations en studio. Un cinquième interprète s'est ajouté à l'étape de la composition. Les scénarios improvisés, qui ont été retenus à l'étape de l'exploration, étaient propices à l'ajout d'un participant qui reflèterait de par sa corporéité un personnage différent des autres par son âge et par son statut social. Ce choix avait le potentiel de mettre en évidence quelques situations taboues souvent révélées par le non-dit. Un homme à la retraite s'est alors joint aux interprètes. Son expérience en danse contact-improvisation a bien servi la composition, par contre le jeu de l'acteur fut à travailler et un support de la part des autres interprètes s'est avéré positif. Le « vécu-bio-psychosocial » (Febvre, 1993, p. 30) et l'infra-théâtralité inscrite dans le corps de cet homme plus âgé portaient une intention en soit. Pourtant, c'est cet ajout qui me fait questionner un peu plus haut l'importance de l'homogénéité des interprètes ainsi qu'un langage de travail commun à tous.

4.4 EXPLORATION

Le travail d'exploration a été dirigé avec l'implication active des participants. Les passages entre la parole et la danse et vice versa furent le point de mire de notre orientation qui avait pour but la création de *Les mots de là!*. Les explorations ont été orientées vers les manifestations conscientes et inconscientes de la pensée dans le langage non-verbal et dans le corps, incluant non seulement le mouvement, mais aussi la posture, les attitudes, le tonus et les tensions.

Les stratégies employées pour arriver à une représentation scénique du non-dit sont structurées sur les principes de l'improvisation, du chaos organisateur, ainsi que de l'inconscience collective. La façon d'explorer ces principes m'a été inspirée particulièrement par le travail de Merce Cunningham, Suzanne Burge, Laurence Louppe en danse, ainsi que par celui de Jerzy Grotowski, Antonin Artaud et Robert Lepage en théâtre.

Dans les premières sessions d'exploration, un résumé global des résultats de la recherche théorique sur le non-dit a été exposé oralement aux participants du projet. Une discussion sur le sujet a suivi l'exposé. Nous avons alors improvisé quelques situations contenant un non-dit qui avait été mentionné dans la discussion. J'ai ensuite demandé aux interprètes de réfléchir au sens qu'ils donnaient au concept du non-dit. Les improvisations qui ont été jouées dans les explorations suivantes ont été construites autour des non-dits proposés par les participants. À partir d'associations d'émotions, d'événements, de sentiments et de faits vécus, le premier non-dit qui nous venait en tête était choisi, sans censure, ni jugement. Comme il est expliqué plus bas, les non-dits explorés prenaient différentes formes. Voici la description de ce qu'est le non-dit pour chacun. Ces écrits sont tirés des cahiers de notes de chacun des participants :

Antoine Touchette – Le non-dit « c'est trois petits grains en suspension, fruits de la peur de dire, d'être, de faire... »

Bryan Morneau – « Le non-dit est issu d'une profondeur, d'une vulnérabilité et d'une fragilité qui bouillonnent et qui tiraillent dans tous les sens pour sortir et exploser. »

Julie Vachon – « Le non-dit? : Un impertinent qui discute à mon corps défendant... L'incontinence de la pensée pour l'œil avisé. »

Lili Gagnon – « Le non-dit, c'est ce qu'on n'ose pas verbaliser par peur de blesser, de se tromper, de s'incriminer ou de détruire quelque chose d'établi. »

Paul Mireault – Le non-dit c'est « l'incapacité de signifier la pensée intime par les mots. La non-transparence de l'être. »³¹

Dji – « Pour moi, le non-dit, c'est quelque chose qui ferait du bien à dire ou à bouger. »

Voici les règles du jeu qui ont été établies pour explorer les différentes situations de non-dit. Basé sur les pré-explorations avec le travail de *Les mots qui gargouillent*³², le principe de l'interprétation improvisée semble simple au premier abord. Les personnages doivent se mettre à danser lorsqu'ils ressentent le besoin de dire quelque chose de très important mais qu'ils se sentent incapables de le faire par la parole à ce moment là. Le but est de créer, par le biais du jeu théâtral, une rupture entre la pensée et la parole. L'improvisation se prête bien aux règles du jeu et a l'avantage d'impliquer les interprètes dans le choix du contenu.

Les thèmes des improvisations varient mais la semence du travail reste orientée vers le non-dit. Ces mini-pièces sont improvisées à partir de non-dits suggérés par les différents membres du groupe. Des phrases-clés exprimant un non-dit sont proposées aux participants de l'improvisation par le meneur de jeu et les autres interprètes. Seul l'auteur du non-dit et l'interprète en connaissent le contenu. Voici quelques exemples de non-dits qui ont été proposés : « Je ne veux pas t'aimer », « Je viens de tuer mon mari », « J'ai volé des bonbons », « Je vais mourir », « Je désire t'embrasser », « Tu pues des pieds », « J'ai soif », « Dépêche-toi ! ». Les non-dits peuvent contenir une charge (une intention) provenant autant du

³¹ Paul est arrivé à l'étape de la composition. Il n'a pas participé aux improvisations initiales ni à l'exploration initiale. Les scènes qui allaient être jouées avaient déjà été retenues. Il s'est servi de sa compréhension du non-dit pour comprendre la situation théâtrale qui lui était exposée et pour nourrir son jeu.

³² Voir section sur les projets préparatoires, p. 64

domaine émotionnel que du domaine des sensations ou encore de celui des sentiments.

Avant de commencer l'improvisation, chaque interprète se retire dans une partie de la salle et réfléchit à une situation où il pourrait utiliser le non-dit qui lui est attribué. Par exemple, si l'on prend la phrase « J'ai soif », dans quel contexte est-ce que cette phrase peut devenir un non-dit? Les interprètes doivent alors composer un personnage et une situation dans un contexte où ce non-dit peut s'insérer. Lorsque l'improvisation de groupe commence, chacun doit s'adapter aux autres pour former une situation commune et construire une trame cohérente au fil de l'improvisation. Le but du jeu est d'arriver à faire comprendre ce qu'ils cherchent vraiment à dire (c'est-à-dire leur non-dit) aux spectateurs et ce, de façon implicite (ici les spectateurs sont les autres interprètes qui observent), c'est-à-dire sans dire la phrase qu'il leur est suggéré.

L'improvisation prend fin lorsque chaque interprète sent qu'il a clairement fait passer son message au spectateur à travers ses actions et ses paroles. Une fois l'improvisation terminée, les interprètes et les spectateurs expliquent le non-dit qu'ils ont compris dans les actions de chaque personnage. Ensuite, l'acteur concerné, celui à qui appartient le non-dit que l'on essaie d'élucider, dévoile son non-dit. À partir de ce moment nous faisons une courte analyse afin de comprendre les éléments qui nous ont aidés à élucider un non-dit. Premièrement, nous cherchons des indices dans la trame de l'improvisation et du texte. Deuxièmement, nous évaluons la signification des indices verbaux (les silences, l'accent, le niveau de langage, etc.), paraverbaux (l'intonation, la respiration, le rythme de la parole, etc.) et physique (posture, gestes choisis, tensions, directions, proximité, rythme, etc.) de chaque personnage. Par ce travail de réflexion, nous cherchons à distinguer ce qui nous aide à comprendre ou à percevoir le non-dit chez notre interlocuteur (dans ce cas-ci les interlocuteurs sont les partenaires de jeu de chaque interprète) ou chez une tierce personne (dans ce cas c'est plutôt le spectateur ou encore un troisième

personnage qui observe ses congénères). Ce travail stimule tous les sens chez l'acteur et chez le spectateur, soit en étant directement dans l'action, si on est l'interprète, soit par empathie, si on se met à la place de l'interprète.

En général, les observateurs s'accordent sur le même non-dit, mais il arrive aussi que le non-dit que nous percevons ne soit pas le même que celui que l'interprète a tenté de démontrer de façon implicite dans son jeu. Les indices du non-dit se composent d'un ensemble d'activités verbales, paraverbales, et physiques, mais aussi et surtout d'une intention³³.

Il y a eu un consensus général dans les discussions qui suivent les improvisations. Lorsque les intentions ne sont pas claires, il est difficile de percevoir le non-dit. Nous avons donc mis l'accent sur l'intention. Dans ce cas-ci, nous soupçonnons que si l'intention est claire pour l'interprète, elle se dévoile automatiquement dans son corps, sa voix et le contenu du texte qu'il improvise. Signalons que les interprètes étant des acteurs, l'intention est à comprendre dans le sens de l'ensemble des écrits de Stanislavski.

À partir des enregistrements vidéo et des notes prises après chaque improvisation, nous avons choisi les scènes préférées de l'ensemble des participants. Nous avons refait ces improvisations plusieurs fois avec le plus de justesse possible afin de les reconstituer. Ces scènes improvisées ont établi un canevas de travail qui a ensuite été répété en studio. Chaque improvisation est devenue une mini-pièce en soi. Le texte et les mouvements variaient à chaque fois mais le contenu principal, l'essence de la scène, restait le même.

³³ Ce qui stimule une intention et les indices qui la rendent perceptible est difficilement analysable. Il est présentement débattu dans les nouvelles théories de neurobiologie, les nouvelles méthodes de traitement psychologique et les méthodes d'éducation somatique que les sens, donc le corps, seraient les principaux stimulateurs des émotions et de la pensée. Il est ainsi difficile de situer ce qui, entre le corps ou la pensée, génère l'intention.

Comme il a été expliqué dans la première partie sur la cueillette de données³⁴, nous avons présenté les résultats des mini-pièces devant un public de 15 personnes qui se situaient dans le même groupe d'âge que les interprètes et provenaient de domaines artistiques variés. La discussion qui a suivi la présentation portait sur la perception de ce qu'ils avaient vu et entendu, ainsi que sur la signification du non-dit pour eux. Cet échange entre les spectateurs et les interprètes a confirmé la lecture possible du non-dit contenu dans les mini-pièces. C'est aussi à cette étape que le choix de travailler avec des situations relationnelles pour donner à voir le non-dit s'est confirmé, non seulement par souci de clarté, mais aussi par un intérêt marqué de la part des personnes présentes. Il a aussi été décidé que le texte théâtral serait créé en ateliers à partir de ces mini-pièces imaginées et improvisées par les interprètes.

Au fil des explorations, j'ai découvert que même si l'intention est claire pour l'émetteur (dans ce cas-ci l'interprète), elle ne peut être transmise de façon lisible pour le récepteur que si le langage employé est articulé et concis. Ici, il est question de langage employé dans l'expression d'un interprète par le théâtre et par la danse. Par exemple, dans la danse, les mouvements sont plus efficaces lorsque les directions, les rythmes, la force utilisée, l'isolation des parties du corps, etc. sont précises. Il en est de même pour le jeu théâtral : les mots et les actions du corps sont plus efficaces lorsqu'ils sont choisis méticuleusement et énoncés avec justesse, ce qui implique pour l'interprète d'avoir la capacité de changer l'intonation, le volume, le rythme de la voix, d'être en mesure de bien choisir l'emplacement de son corps dans l'espace par rapport aux autres et à l'espace de la scène et de bien choisir les silences, qu'ils soient vocaux ou physiques (arrêt du corps dans l'espace). L'interprète doit être articulé pour être précis.

³⁴ (p. 13)

L'intention ne peut en elle-même générer du sens ou encore être perçue avec justesse sans la sensibilité, la subtilité, dans le geste et la parole et sans la maîtrise technique. La sensibilité englobe la sensualité qui émane des cinq sens ainsi que la capacité de percevoir et d'analyser. Elle englobe aussi le sixième sens qui est communément relié à l'intuition³⁵.

4.5 COMPOSITION

C'est à l'étape de la composition que les interprètes et moi nous sommes rencontrés pour discuter de la suite du processus. Nous avons regardé attentivement les mini-pièces créées à l'étape précédente et nous avons décidé de les joindre dans un seul scénario. Les mini-pièces deviendraient alors des tableaux d'une même pièce de théâtre. J'appelle cette étape le chaos organisateur. Le résultat comptait peu, il fallait trouver une façon de lier les scènes dans un tout cohérent. Nous n'avons donc pas écrit une pièce en un seul jet mais nous l'avons composée un peu à l'aveuglette, en choisissant un amalgame des tableaux composés à partir des non-dits suggérés en exploration.

Plusieurs choix s'offraient à nous. Comme dans un casse-tête, les différentes combinaisons possibles entre les scènes ont été considérées. La difficulté résidait dans le contenu d'un non-dit relationnel dans chacun des tableaux qui avaient été retenus. La multitude de non-dits relationnels résultait en des situations théâtrales complexes. Le nombre et l'ampleur de ces conflits rendaient l'ensemble de l'œuvre difficile à lire. Nous avons alors précisé la psychologie et l'intention de chaque personnage afin d'étudier les avenues possibles. Afin d'inventer une suite

³⁵ D'un point de vue scientifique, l'intention serait un amalgame des lobes frontaux par leur capacité d'analyse et du cervelet par son activité instinctive. Une intention claire découle de la capacité d'utiliser de façon efficace plusieurs parties du cerveau à la fois afin d'être capable de sensations, de perceptions et de compréhensions. « Il n'y a pas dans notre cerveau des modules indépendants pour chaque forme d'intelligence : toutes les intelligences sont connectées. » (Houdé, 2003, p. 63.) Nous prenons donc conscience par l'entremise de nos sens, à condition bien sûr d'avoir la capacité cognitive de lire l'information véhiculée par ceux-ci.

d'événements plausibles et, à priori, potentiellement lisible, nous avons changé quelques personnages dans les tableaux. C'est alors que nous avons décidé d'ajouter un interprète afin de mieux établir un conflit relationnel à l'aide une distribution finale de cinq interprètes³⁶.

Il a été observé dans les explorations que le choix de travailler avec des situations improvisées impliquait une gymnastique d'éveil constante portée sur l'intention et la présence dans l'ici-maintenant. Cet éveil avait le mérite de garder un niveau de jeu authentique. Toutefois, l'avantage de fixer un canevas pour les scénarios s'est fait sentir dans le besoin d'une base fixe qui permettrait de jouer avec les multiples possibilités de faire voir le non-dit.

Au long des répétitions, certains mouvements et éléments du texte revenaient dans les improvisations. Ces éléments qui se répétaient ont été retenus pour construire un canevas du texte et de la mise en place dans l'espace. Ces éléments n'ont été fixés qu'en partie. Le texte a été écrit à partir de l'enregistrement vidéo du travail en studio.

Afin de choisir les moments qui seraient dansés, nous avons dû choisir des moments-clés qui revenaient souvent, où le personnage, ne pouvant exprimer sa pensée profonde, se mettait à danser son non-dit.

Les grandes lignes du texte et des mouvements ont été établies ou fixées en partie, et cette structure laissait toujours la possibilité d'improviser. Trouver les images et l'ordre, c'est là tout le travail qui a été fait, entre le verbe et le mouvement, entre le mouvement et le verbe. Chaque enchaînement et représentation de *Les mots de là!* étaient sensiblement différents, laissant une place

³⁶ (Voir chapitre sur les interprètes p. 66)

à l'aléatoire et donc à l'ici-maintenant. C'est comme si l'exploration ne s'était jamais terminée. Dans un sens, l'œuvre est restée en partie ouverte.

4.5.1 Écriture chorégraphique et dramatique

Certains choix chorégraphiques et théâtraux se sont imposés en lien avec trois éléments incontournables, soit le non-dit relationnel, la nature des interprètes et l'espace partagé entre la danse et le théâtre.

Le fait de mettre l'emphasis sur le non-dit relationnel a influencé le choix des scènes. Par exemple, les scènes à deux personnages et celles contenant un conflit causé par une troisième personne qui entre dans le couple ont été créées et choisies parmi les improvisations. La poésie a été réservée pour le mouvement dansé, rappelant les moments d'intimité seul et en couple, et laissant au théâtre un texte simple, sans poésie, reproduisant des discussions quotidiennes et évoquant le côté réaliste du téléroman.

Il est important encore une fois de spécifier que le texte et la chorégraphie n'ont jamais été complètement fixés. Certaines répliques et certains mouvements pouvaient être improvisés au hasard si la représentation s'y prêtait. Parfois, c'était le déroulement de l'action qui incitait à l'improvisation afin de s'ajuster à la situation.

Nous nous sommes rendu compte que les transitions entre la danse et le théâtre devenaient un troisième élément à chorégraphier ou plutôt à fixer dans chacune des scènes. L'effort déployé ne faisait que prendre de l'ampleur et le temps nous a manqué. Par souci de s'arrêter à une entente commune, la respiration et l'hésitation ont été gardées comme stratégies de transition. Les interprètes pouvaient les utiliser à leur guise en tenant compte de l'ici-maintenant.

Les deux écritures seront traitées individuellement, même si leurs interfaces s'entrecroisent.

Écriture chorégraphique : Avec des non-danseurs, il est plus efficace de choisir des mouvements qui s'imprègnent dans leurs corps naturellement que de leur imposer un vocabulaire chorégraphique dont ils n'ont pas toujours la maîtrise complète. Encore une fois, la participation des interprètes a été requise. Ce sont eux qui ont inventé les mouvements de base pour ensuite les adapter à l'interprétation et les peaufiner.

Un entraînement physique a été effectué pendant tout le travail d'exploration. Certains principes de base de la danse leur ont été enseignés. Le travail consistait à explorer :

- Différentes façons de sauter
- Différentes façons de faire des pirouettes
- Les chutes et les redressements
- Les roulades au sol
- Le contact avec les autres
- La sensation de l'espace autour du corps et dans le corps
- Le support physique de soi et des autres
- La sensation du sol sous ses pieds et dans son corps
- L'initiation du mouvement à partir de différentes parties du corps
- Le relâchement des tensions et l'utilisation du poids pour déplacer le corps avec le *momentum* (élan)
- L'exploration des six qualités de mouvement suivantes : balancé, explosé, vibré, maintenu, suspendu et saccadé

Afin de développer une gestuelle chorégraphique typique à chacun des interprètes, nous avons proposé, suite à l'analyse des personnages, une occupation quotidienne à chacun. Les mouvements de base ont donc été développés par les interprètes à partir des métiers et occupations quotidiennes de leur personnage attitré. Quoiqu'à peine perceptible dans la représentation de *Les mots de là!*, les

mouvements de base sont présents dans l'essence même de la gestualité dansée de chaque personnage.

Voici un éventail du contenu de certains de leurs mouvements reliés à leurs occupations quotidiennes³⁷. Quelques-uns de ces éléments peuvent être perçus dans la lecture finale de la composition chorégraphique. Cette liste est établie par ordre d'entrée en scène des personnages :

Alex (Joué par Antoine) : Travailleur dans la construction.

Mouvements associés : Pousser une brouette, cogner des clous, lever et transporter des objets lourds comme des sacs sur son dos, se pencher, s'agenouiller. Son regard se porte parfois très loin, et parfois très près, mais généralement vers le bas. Son espace de déplacement peut être très grand comme très petit. Il y a souvent de la tension dans son corps due aux poids qu'il transporte. Ses mouvements sont *impactifs*.

Louise (Joué par Lilianne) : Paysagiste.

Mouvements associés : Lever et transporter des objets, se pencher, s'agenouiller, étirer les bras loin du corps, couper les branches avec un sécateur, enlever les fleurs mortes sur les arbustes, pousser dans le sol avec les pieds, sauter par dessus les plates-bandes. Les mouvements sont plutôt loin du corps; ils sont souvent *percussifs* et répétitifs, légers et soudains.

Benjamin (Joué par Bryan) : Étudiant. Il ne travaille pas. Fils de parents riches, ses occupations sont des activités de plaisir.

Mouvements associés : Faire du surf, nager, lire, écrire, peindre, danser, marcher, courir. Certains mouvements peuvent être lents et petits et d'autres, comme le surf,

³⁷ La lecture des mouvements explorés est en partie basée sur les principes de Laban.

sont plutôt rapides et grands. On retrouve une certaine légèreté dans sa façon de se mouvoir. Il flotte et glisse.

Judith (Joué par Julie) : Secrétaire exécutive.

Mouvements associés : Travailler à l'ordinateur, mouvements isolés de la tête, mouvements isolés de la main avec la souris et des doigts sur le clavier, répondre au téléphone, manipuler de petits objets (un crayon, une brocheuse, des trombones, etc.), mettre du vernis à ongles. Le haut du corps est plus actif que le bas. Les mouvements sont près du corps. L'action des coudes et des épaules est parfois lente, parfois rapide.

Pierre (Joué par Paul) : Homme d'affaires. Il est proche de la retraite. Propriétaire de sa propre compagnie d'informatique. Il ne travaille pas souvent.

Mouvements associés : Parler au téléphone cellulaire, jouer au golf et flirter. Mouvements légers de la main, mouvements plus grands des bras et des épaules, impliquant tout le corps comme quand il frappe la balle de golf, mouvement sensuel qui touche le corps. Il a les bras qui enlacent et repoussent, qui cherchent à calmer sa solitude.

Une fois les mouvements établis, plusieurs ont été organisés dans une suite de mouvements formant une petite chorégraphie que nous avons appelée le solo du personnage. Cette chorégraphie a été répétée à plusieurs reprises. La façon de faire les mouvements était transformée à chaque fois. La transformation était effectuée en changeant trois éléments aux mouvements : la grandeur (grand ou petit), l'intensité (fort ou léger) et la vitesse (rapide ou lent). On pourrait dire en quelque sorte que les mouvements ont été défigurés à un point tel qu'il est parfois difficile de retrouver leur origine. C'est surtout leur essence, leur couleur qui est restée. Par exemple, la main de Benjamin qui peint a été déformée comme un grand pinceau qui écrit dans tout l'espace. Certains de ses mouvements de surf ont été développés en *barrel turn* (mouvement de tonneau effectué en danse), en sauts utilisant les

bras, en plongeons et roulades au sol. Les interprètes ont exploré les différentes possibilités de la gestuelle du personnage, selon ses humeurs, ses émotions et ses sentiments qui émergeaient de son non-dit. Chacun des solos principaux de cette exploration a été inséré à un moment propice dans *Les mots de là!* (Il est difficile de dire si la pièce, le texte ou la chorégraphie est arrivé en premier puisque c'est un tout.) Certaines des parties dansées sont des variantes ou des parties du solo original qui n'ont pas été retenues. D'autres sont des mini-chorégraphies construites aussi à partir de la gestuelle quotidienne des personnages et adaptées à la scène où elle se trouve.

Écriture dramatique : Au moment où les mouvements ont été développés, le texte n'était pas encore écrit. Nous avons un scénario général, mais même celui-ci s'est modifié pour s'adapter à la danse au cours des répétitions. Le texte est utilitaire. Il aide à suivre l'action des personnages, à les situer dans le temps et l'espace. Le texte est un prétexte à la danse. Le sous-texte se situe entre les deux. Le texte est un squelette d'action et d'événements qui font bouger le corps. Ce choix est pour démontrer que le non-dit prend les chemins du corps. Le non-dit se définit par rapport au dit qui est ici énoncé par l'action du texte. Il a été expliqué dans la section sur la composition que le texte a été construit de façon aléatoire et que les non-dits avaient été choisis à partir de l'inconscient collectif du groupe. Les scènes contenant un non-dit relationnel ont été gardées compte tenu de l'intérêt des interprètes et des membres de l'audience venus voir le résultat des explorations en studio.

Mis à part le texte, l'écriture dramatique se situe aussi dans l'espace scénique. Suite aux recherches de Febvre sur la théâtralisation de la danse, j'ai décidé de porter une attention particulière à l'utilisation de l'espace dans chacune des scènes et dans l'ensemble de l'œuvre. Les stratégies explorées utilisent :

- Les diagonales
- Les lignes droites et les lignes courbes

- Les emplacements des scènes par rapport au point de vision du spectateur
- La proximité et l'éloignement entre les personnages
- Le nombre de personnages qui remplissent l'espace sur la scène

Par exemple, dans *Les mots de là!*, l'action commence loin du public, avec trois acteurs, et se termine proche, avec trois acteurs. J'ai voulu par ce procédé faire voir comme on aperçoit un non-dit. Au début, on ne voit rien et à force de regarder et de s'approcher physiquement et spirituellement de quelqu'un, il nous arrive de découvrir son secret bien gardé, d'entrer dans son jardin intérieur.

Le choix du trio est pour démontrer la dualité d'un couple avec un troisième élément possiblement perturbateur et provocateur d'un non-dit.

Les déplacements dans une ligne diagonale vue du public permettent les déplacements de gauche à droite mais aussi de loin à proche. Il est connu chez les Occidentaux qui lisent de gauche à droite que le déplacement de gauche à droite est attribué à celui qui va et le déplacement de droite à gauche à celui qui retourne. Un exemple de la diagonale a été utilisé dans la scène où Judith, se retrouvant dans son appartement seule avec son angoisse, fait les cent pas en aller retour, de droite à gauche et de l'avant à l'arrière. Dans sa tête, elle va et vient sur les gestes qu'elle a commis, sur les choix qu'elle s'impose. Elle va et vient comme une louve en cage. Elle part et elle revient sur sa décision. Ce ne sont que quelques exemples de l'utilisation de l'espace dans le déplacement des personnages.

4.5.2 Métissage, collage, et hybridité

Quelles sont les transitions les plus efficaces pour passer de la danse au théâtre? Je me suis penchée sur cette question maintes fois. Les observations des recherches exploratoires m'ont guidée vers une forme esthétique qui semblait proposer une lecture claire de l'œuvre. Avant tout, afin de me faciliter la tâche, j'ai regroupé les façons de passer du texte à la danse en trois structures différentes : le

métissage, le collage et l'hybridité. Voici quels sont les avantages que je perçois en chacune et pourquoi j'ai choisi l'hybridité.

Inspirée par l'étude sur Pina Bausch dans la partie sur l'esthétique, le métissage comme forme de composition m'attirait par son mélange uniforme. Il est parfois difficile de catégoriser les pièces de Bausch entre la danse ou le théâtre, comme il est parfois difficile de savoir si c'est la tête ou le corps qui mène.

«Il y a quelque temps on parlait de métissage : mélange des sources culturelles, interprétation des formes et des genres artistiques, etc. Un phénomène qui, en apparence, concernait aussi la danse : par le mélange de plus en plus courant du théâtre et de la danse par exemple, recyclages d'esthétiques anciennes ou extra-européennes [...] » (Louppe, 1996, p. 54).

Ce mélange dont parle la théoricienne de danse Louppe semblait une formule intéressante pour rassembler le théâtre, la danse et le concept du non-dit sur la même scène. Cependant, pour cette étude, le mélange plus ou moins uniforme des formes d'arts proposées ne permettait pas d'isoler leurs spécificités propres afin de percevoir le contour de chacune. L'esthétique du métissage permettant un glissement plus subtil entre les sujets a été une proposition que j'ai choisi de délaisser au profit d'une lecture plus claire de l'étude.

Le collage n'était pas une solution puisque nous cherchions à démontrer le non-dit comme un élément qui unit les disciplines du théâtre et la danse. Un collage aurait donné des scènes de danse et de théâtre séparées par une coupure entre elles. Dans *Les mots de là!*, nous cherchions à ce que le non-dit devienne le lieu de transfert de l'intention entre la danse et le théâtre. L'intention passerait du texte théâtral aux mouvements dansés. Ce besoin de lien entre les deux disciplines rejoignait plutôt les caractéristiques de l'hybridité. Les résultats des recherches théoriques démontrent que le corps et l'esprit ne font qu'un. La structure de

l'hybridité permettait le passage entre l'un et l'autre. C'est comme si le théâtre était la tête et la danse le corps. On pourrait dire que l'esprit contient le non-dit et qu'il colle la tête et le corps ensemble, comme un *être-animal* sorti d'un mythe de la mythologie grec, le contenu du théâtre part du texte, celui de la danse part du corps.

L'hybridité permettait d'explorer plus librement. Elle offrait un choix plus large entre les liaisons ou les coupures qui permettaient le passage du théâtre à la danse et vice-versa. Ces passages étaient supportés par la voix, les silences, les arrêts et les changements de direction, de rythme et de dynamique.

4.6 CHOIX ESTHÉTIQUES SCÉNOGRAPHIQUES AU SERVICE DU NON-DIT

4.6.1 Décors et éclairage

Les mots de là! a été présenté sur une scène à l'italienne. Le tapis de danse blanc dans une boîte noire a été choisi afin d'évoquer le contraste de l'espace libre confiné dans une boîte fermée. Le quatrième mur, imaginaire, se situe entre les interprètes et les spectateurs. Des entrées et des sorties conventionnelles délimitées par des pendrions, marquent la fin et le début des tableaux.

Le noir représente l'absence de couleur et le blanc la présence de toutes les couleurs en même temps, soit le plus grand contraste de couleurs. Ces couleurs ont aussi la possibilité d'évoquer le yin et le yang, qui est attribué à l'énergie masculine et féminine dans la philosophie chinoise. Le blanc donne la possibilité d'accentuer l'ambiance créée à l'intérieur des tableaux avec l'utilisation des couleurs. Un éclairage de couleur sur un plancher noir n'aurait pas ponctué l'action de la même façon. L'ambiance était parfois établie avant l'entrée des personnages et leurs costumes blancs prenaient la saveur du tableau dès leur entrée en scène.

Pourquoi vouloir évoquer des contrastes? Pour accentuer la distance qui s'installe entre le silence du non-dit et les mots du dit, et aussi pour le non-dit relationnel. Dans les relations amoureuses, il y a essentiellement ou normalement deux joueurs. Il y a en alternance celui qui dit et celui qui reçoit. Dans le non-dit, il y a soi et les autres, et les autres et soi, puisque que l'acte de dire relève du besoin de communication, donc de la dualité à l'intérieur d'un tout!

Le lieu, l'espace et l'ambiance créés à l'intérieur de cette boîte noire ont pris forme à l'intérieur des explorations. C'est le texte et les danses qui ont été déterminants pour l'élaboration de l'espace. L'idée originale était d'avoir un divan et des plantes pour évoquer un lieu plus réaliste. Un espace avec des meubles rappellerait au spectateur un lieu plus théâtral que celui de l'espace vide conventionnellement utilisé en danse. De plus, l'utilisation de meubles comme un divan aurait permis une exploration de l'espace et des mouvements différente de celle où l'on utilise uniquement le sol comme support du corps, par exemple, dans les sauts en hauteur, dans le relâchement de l'atterrissage des sauts, dans le pont entre deux acteurs et dans le lieu de rencontre. Par contre, il aurait été préférable que ces éléments soient incorporés dès le début dans les explorations afin d'être une partie intégrante du processus. Les moyens physiques et matériels ne l'ont pas permis. Plus tard, nous avons réalisé que l'orientation que prenait le texte ne s'y prêtait pas. De plus, nous avons choisi de resserrer les priorités qui étaient celles du non-dit. Les corps des interprètes se sont alors avérés comme des supports possibles pour se propulser dans l'espace, alterner entre différents niveaux et établir un lieu de rencontre. Cette stratégie est, en autre, utilisée dans la scène quatre intitulée *Le désert*, où Louise qui affiche un comportement ambivalent lance son corps dans les bras de son agresseur.

L'espace dénudé rappelle celui de la danse et celui du théâtre minimaliste. Il permet de créer des lieux fictifs, évoqués par l'éclairage qui laisse toujours de la place pour l'imaginaire du spectateur. La magie de l'éclairage a permis d'évoquer des

lieux sobres et de garder l'espace libre pour les déplacements et les mouvements. Ceux-ci avaient pour but de mettre en lumière l'intention des interprètes.

La lumière permet non seulement de créer des espaces scéniques inexplorés (effet en douche, poursuite, noir, etc.), mais aussi de créer l'illusion de retour en arrière et d'anticipation, dont il est question plus haut, en relation directe avec la pratique de la psychanalyse (mémoire affective). La lumière offre donc une plus grande facilité à manipuler l'espace et le temps, souvent sur les mêmes principes archaïques des théâtres populaires, car on donne à voir en même temps qu'on se soumet à ce que l'œil du public peut lire et percevoir.

Les lieux évoqués à l'aide de l'utilisation de l'espace et de l'éclairage sont les suivants :

Dans la scène 1 – La rencontre : Des corridors de lumière évoquent la rue et le trottoir. Ils évoquent les chemins des gens qui se rencontrent au hasard.

Scène 2 – La partie de badminton : Il y a des branches et des feuilles qui sont projetées sur le plancher dans un éclairage vert qui souligne un espace ouvert dans un parc.

Scène 3 – L'appartement de Judith : Les carreaux de grandes fenêtres apparaissent au sol. Ils indiquent un grand endroit lumineux et paisible. Judith vient d'y déménager. Elle a choisi un lieu qui comblait ses besoins comme pour s'y retrouver. L'ombre des grandes fenêtres traverse la scène diagonalement et crée un corridor dans lequel Judith va et vient comme un fauve en cage. Elle est prisonnière de ses pensées. Ce corridor crée aussi une frontière entre elle et Alex, lorsqu'il entre chez elle. Plus tard dans la scène, cette barrière devient une rivière de lumière où ils s'unissent pour danser leurs non-dits ensemble. À la fin de la scène, Judith s'assoit dans l'ombre d'une case de la fenêtre projetée au sol. Elle retourne dans sa cage, prisonnière de ses pensées.

Scène 4 – Le rêve : Ici, l'esthétique est différente du reste de l'œuvre. Les personnages sont dans un endroit imaginaire. Leur rencontre physique n'existe pas,

elle se situe dans leurs pensées. Des dunes de sables sont projetées sur le mur du fond ainsi que sur le plancher. L'éclairage est sombre et les délimitations de l'espace sont à peine perceptibles. L'ensemble de la boîte noire devient un lieu ouvert où l'espace est désert. L'image du désert représente la sécheresse intérieure des personnages et leur manque d'amour.

Scène 5 – Passage : Le début de la scène est ponctué d'un léger effet de stroboscope et l'éclairage bleuté d'un bar marque un couloir dans lequel le personnage de Benjamin entre dans une danse frénétique. Il prépare sa rencontre qui sera déterminante pour sa relation avec Alex et, du fait même, pour son orientation sexuelle. Le bleu évoque la nuit. Il termine sa danse du côté cours avant, où un éclairage plus blanc suggère l'entrée des toilettes. C'est là qu'il rencontre Judith. À la fin de cette scène qui conclut *Les mots de là!*, l'éclairage s'ouvre sur l'espace central, afin d'accueillir en ces lieux le trio, Alex, Benjamin et Judith. On assiste au dénouement, leur emplacement forme un triangle où la confrontation dissout la relation. Judith et Benjamin quittent Alex. Celui-ci reste perplexe, seul avec ses pensées. Il est central et éclairé sans couleur. Un long *fade out* sur Alex seul au sol ponctue la fin.

Observation : J'ai observé que le public ne percevait pas la finale de la présentation théâtrale et chorégraphique. Certaines transitions ponctuées par un noir entre les scènes mériteraient d'être raccourcies. C'est un des éléments qui a le potentiel de masquer la ponctuation visuelle qui marque la fin de *Les mots de là!* avec un noir.

4.6.2 Costumes

J'ai voulu situer le non-dit dans un espace temps ouvert, c'est-à-dire que le non-dit a toujours existé, même si les mots en tant que tels n'avaient pas encore été créés par les êtres humains. Le non-dit existe dans toutes les classes sociales, dans tous les pays et à toutes les époques. Composer un costume pour les interprètes qui soit sans époque et sans couleur était mon but. Par *sans couleur*, je veux dire qui

donne le moins d'indication possible sur l'humeur, les traits de personnalité ou la situation sociale de chaque personnage. Je voulais faire ressortir leurs états d'être dans le jeu et le contexte des situations.

Le choix s'est arrêté sur des costumes confortables au pantalon ample, qui permettent d'amplifier les mouvements des jambes dans l'espace. Les jambes supportent le corps dans ses déplacements. Le non-dit est souvent ponctué de départs, d'arrivées, de va-et-vient, d'évitements. Visuellement, j'ai voulu mettre de l'importance sur les déplacements dans l'espace.

4.6.3 Musique et son

L'absence de musique est intentionnelle. Je reprends ici la pensée de John Cage³⁸ : le silence qui entoure un son permet d'établir un dialogue entre l'intentionnel et l'aléatoire et du fait même d'empêcher l'harmonie musicale de tisser des liens. Les silences dansés de *Les mots de là!* empêchent de tisser des liens harmonieux dans les relations émotionnelles entre les personnages. Dans le même chapitre, il est proposé que les dits qui déguisent le silence sont des non-dits qui s'organisent dans le corps.

Le silence est important pour faire ressortir la musique interne du corps. L'émphase est mise sur la poésie interne des personnages, comme à l'époque de l'avant-garde où la situation l'emporte sur les mots et où l'on voit apparaître « le jaillissement d'une musique interne du corps et de ses sonorités jamais révélées » (Banu, 1992, p. 159)³⁹. Le besoin de faire voir le non-dit est aussi celui de la recherche de l'essentiel, de voir au delà du texte et des mots.

Finalement, la voix des interprètes est amplifiée avec des micros accrochés au plafond et en coulisse. Cette amplification du son est effectuée de façon à n'être

³⁸ Voir chapitre 2 p. 33

³⁹ Voir chapitre 3, p. 43

perçue que si on y tend l'oreille. Cette stratégie a été utilisée afin de donner l'impression de dialogues entendus à la télévision, comme dans une situation relationnelle d'un téléroman. Mon intention est de faire vivre une situation plus réaliste aux membres de l'audience. Je veux créer une plus grande empathie envers les personnages afin que l'on puisse se laisser prendre au jeu et vivre l'extériorisation du non-dit par le corps.

5. CONCLUSION GÉNÉRALE

En premier lieu, nous avons précisé le type de recherche ainsi que le choix de la méthodologie herméneutique phénoménologique pour explorer le non-dit. L'objectif principal de cette recherche était de démontrer que ce qui a besoin d'être dit, mais qui ne se dit pas, prend les chemins du corps. Partant d'une approche déductive, le thème du non-dit a été abordé à partir d'un regard anthropologique et psychologique. La méthode herméneutique phénoménologique a bien servi les grandes questions de cette étude. Elle a permis de s'attarder sur la description des phénomènes eux-mêmes, en dehors d'une construction conceptuelle et de nous porter sur des pistes du non-dit qui dépassent les structures de la conscience. La méthodologie choisie m'a donné les outils me permettant de trouver une façon de catégoriser certaines des composantes du non-dit, tout en restant objective envers ma recherche. Le résultat du travail a dépassé le contenu des données retenues dans les lectures et s'est élargi avec les discussions et les explorations effectuées avec les participants.

En deuxième lieu, le concept du «non-dit» a été décortiqué afin de bien comprendre les éléments qui avaient le potentiel de soutenir le processus de création. Nous désirions trouver sous quel angle le non-dit pouvait tisser des liens qui permettraient, en situation de représentation, de le rendre plus facilement perceptible pour le spectateur.

À la lumière des recherches sur le non-dit dans les domaines de la psychologie, de la neurobiologie et de la communication, il a été établi que le non-dit réside dans un état de confrontation entre le besoin de rupture et le besoin de communication. Le non-dit se définit par rapport au dit et se manifeste de façon non-verbale à notre insu. La différence entre le non-dit et le non-verbal est que le non-dit se situe dans l'esprit⁴⁰ et cherche à remplir un besoin inassouvi de dire par le langage tandis que le non-verbal se situe dans le corps physique et peut constituer une forme de langage en soi. Le non-verbal peut aussi contenir un non-dit. Il a été établi que le non-dit a une existence réelle et que derrière lui, il y a d'autres non-dits; c'est-à-dire que derrière le sens, il y a encore du sens. Les réactions que génère le non-dit sont stimulées de façon cognitive, émotive et physiologique. C'est l'ensemble du corps qui réagit aux stimuli extérieurs et rend le non-dit perceptible pour celui qui sait bien observer son interlocuteur. Dans sa confrontation avec le silence, le non-dit a été établi comme un bruit de fond salutaire à notre besoin de communication.

Vu d'un côté psychologique, le non-dit est causé non seulement par un manque de vocabulaire ou de gestes pour s'exprimer, mais surtout par l'impossibilité d'être plus explicite à cause des tabous, des interdits sociaux, des convenances, d'un manque de volonté et/ou d'une intention de manipuler. Dans les deux cas le non-dit procède d'une volonté, consciente ou inconsciente, du locuteur. Le non-dit peut aussi relever d'une difficulté communicationnelle qui nous empêche d'agir sur les autres et sur le monde. Le manque d'harmonie entre la pensée, la parole et le langage non-verbal est responsable de plusieurs pathologies. Une des grandes pathologies modernes relève de la rupture entre le langage du corps et le langage verbal. La situation dans laquelle la parole est utilisée joue un rôle essentiel dans la mise en contexte de l'interprétation du langage verbal. La gestion des aspects paralinguistiques et non verbaux qui contribue à « la mise en scène du discours »

⁴⁰ Définition : principe de la vie psychique, tant affective qu'intellectuelle, chez un individu. (Robert, 1993, p. 816.)

fait partie de l'organisation des processus cognitifs menant à une conduite langagière.

La perception du non-dit émis et celle du non-dit reçu peut être modifiée par deux choses : le vécu émotionnel, spirituel et intellectuel, et le contexte dans lequel le non-dit se situe. La conscience qu'on a de la communication en cours influence aussi la qualité du message. L'activité cérébrale qui mène à la conscience du langage dépend des fonctions corporelles par le relais des émotions, et ce, non seulement comme condition de l'apprentissage et de la connaissance, mais aussi comme condition de la communication. Pour sa part, la qualité de la communication dépend de la capacité de lire l'information fournie par les sens.

À la lumière des recherches en psychologie sur *la théorie du refoulement*, nous avons conclu que le fait de dire ce qui a été refoulé ne libère pas nécessairement les tensions intérieures. Le langage des mots aide à concrétiser la réalité mais ne la change pas. Le corps tout entier est impliqué dans la prise de décision; il est le lieu de la pensée et des émotions. C'est le corps qui pense. L'incidence du non-dit a des effets diversifiés selon le contexte et le soma des personnes impliquées. Le non-dit peut être anxiogène ou libérateur.

Nous avons tenté d'étudier le concept du non-dit dans ses différentes manifestations afin de choisir les éléments qui seraient retenus dans le processus de création. Le travail de réflexion sur les manifestations du phénomène du non-dit dans la vie quotidienne s'est concentré sur les non-dits relationnels.

Pour rendre le non-dit plus facilement perceptible pour le spectateur, il a été utile d'aller puiser dans les codes esthétiques du théâtre et de la danse. Le passage entre ces deux disciplines artistiques apparaissait comme un outil privilégié pour mettre en relief le non-dit. Nous avons choisi de confronter la parole au corps, le théâtre à la danse et de situer le dit dans la parole et le non-dit dans le corps.

Les transformations de l'esthétique de la danse et du théâtre du 20^{ème} siècle démontrent que le non-dit existe autant dans l'un que dans l'autre. Il existe sous forme d'un sous-texte, d'une intention, d'un état d'être qui émane de la voix et du corps. Les interfaces entre l'information, l'expression, l'intention, en relation avec la communication et l'état de rupture, rejoignent bien la pensée qui englobe le sous-texte au théâtre et en danse. Plusieurs pistes d'explorations s'offraient alors à nous dans l'édification de *Les mots de là!*. Les choix esthétiques ont en partie découlé des stratégies utilisées pour la construction de l'œuvre. Dans notre volonté de faire voir le non-dit par le corps, certains constituants propres à la danse et au théâtre actuels semblaient rejoindre les besoins de cette étude. En voici quelques-unes des grandes lignes :

Théâtre :

- Les méthodes de jeux où l'importance est donnée au sous-texte, au travail de l'inconscient et au corps comme lieu de conflit
- Le détachement du texte au-delà des frontières de la langue
- L'importance du texte comme repère culturel et social de l'identité
- La valorisation de ce qui est écrit (le texte) et qui confronte ce qui est donné et perçu par les sens
- Le texte qui prend lieu du contexte dans lequel le sens du mouvement émerge
- Le corps qui devient la raison de la motivation du texte
- La recherche de l'essentiel de la théâtralité

Danse :

- L'expression intuitive et fondamentale qui court-circuite le rationnel
- Le corps envisagé comme médium permettant l'expression de la nécessité extérieure et intérieure

- La visualisation abstraite d'un espace-temps par le biais du corps en mouvement
- Le sentiment qui naît du geste
- Le mouvement inspiré de gestes naturels reliés aux sentiments humains
- L'exploration de la musique interne du corps
- Les processus opérateurs de mouvements qui sont partagés entre la volonté de rendre visible l'émotion et celle de la rendre invisible en exécutant des mouvements purs dénudés de toute interprétation.

Notre attention a aussi été captée par l'observation des indices qui indiquent la présence d'une certaine théâtralité : les lieux où le présent, le passé et l'avenir se rencontrent, le jeu libre de l'imagination faisant appel à la mémoire affective du public, l'importance de savoir pourquoi les gens se meuvent, le rapport spatial entre les interprètes, la scène et le public ainsi que l'utilisation de la gestuelle quotidienne dans une continuité harmonique.

Le temps et l'espace, dans un rapport quantitatif et qualitatif, furent présents tout au long de l'exploration et de la composition comme les verres d'une lunette qui nous aident à voir les choses sous un angle différent. Dans notre besoin d'innovation, notre préoccupation esthétique s'est située dans les lieux qui s'inscrivent entre le retour au texte versus le théâtre corporel et la libération du corps dansant versus les processus de *la danse à venir*. Cette dernière trouve sa place dans l'édification des processus opérateurs de mouvement.

La quatrième et dernière partie de ce mémoire décrit le processus de création, ainsi que les choix esthétiques qui ont été retenus, au regard de la recherche théorique et des recherches pratiques en ateliers d'exploration. L'improvisation et le rapport à l'espace-temps ont formé la base des moyens d'explorations.

La question initiale était : Comment peut-on transformer le non-dit retenu par le corps et l'exprimer par des mouvements dansés? Au début de la recherche, nous avons essayé différentes méthodes d'exploration. Les éléments qui ont émergé de l'imagination du chercheur et des participants ont été soumis à l'expérimentation et ont permis une sélection afin d'esquisser une méthode en soi.

L'originalité de cette étude réside dans la fusion théâtre danse à partir de la dimension du non-dit qui nous semblait très peu explorée dans ce domaine. Elle s'inscrit aussi en partie dans le traitement de l'information retenue dans la recherche théorique qui a été développée à l'intérieur d'un univers de création. Les risques pris ont été de plonger dans des territoires inconnus au confluent de deux territoires familiers, la danse et le théâtre. Les connaissances déjà acquises dans ces domaines venaient parfois entrechoquer les nouvelles données, défiant les points de repère établis pour les explorations. De plus, le thème du non-dit a révélé des possibilités illimitées dépassant parfois les cadres de recherche établis. Il s'est avéré nécessaire de faire des ateliers d'exploration pour vérifier nos intuitions, valider certaines données théoriques et resserrer le profil des cadres d'exploration.

Les difficultés rencontrées dans la démarche de cette recherche se situe dans le besoin de trouver des stratégies d'exploration en ateliers, le désir d'innover, le besoin de décrire et d'isoler le non-dit à l'intérieur de situations théâtrales et d'en présenter les convergences et les divergences avec le non-dit en danse afin de voyager du théâtre à la danse. Ce que nous savions, c'est que nous voulions développer une méthode de création qui permettait de créer un langage chorégraphique inspiré du phénomène du non-dit.

Le processus de création reste encore à être élaboré. Les étapes d'exploration n'étaient pas toujours claires; il a fallu s'ajuster tout au long des explorations aux résultats qui émanaient du travail en studio. Par exemple, durant la composition, il est arrivé à plusieurs reprises de mettre en doute différentes

approches au texte et aux mouvements dansés et de modifier les transitions entre le théâtre et la danse. La répétition du même mot ou des mêmes gestes, l'amplification de la respiration, les hésitations, les arrêts et les silences sont des stratégies de transitions qui ont été questionnées. Les stratégies de transitions pourraient, d'ailleurs, faire l'objet d'un travail ultérieur. Elles pourraient être explorées et développées de façon à s'adapter à différents types de non-dit, à différents personnages ou encore à différents contextes.

Il aurait aussi été possible de jouer avec d'autres types de non-dits que le non-dit relationnel, par exemple le non-dit politique, culturel ou social. Le dilemme de la conscience ou de l'inconscience du non-dit est aussi une autre option qui a surgi des improvisations et qui mériterait d'être explorée en profondeur.

Dans le même ordre d'idée, nous nous sommes demandés si les personnages étaient conscients du non-dit de l'autre, conscients de ceux qui dansaient à côté d'eux et s'ils se devaient de les regarder danser. Nous avons choisi de créer un mur imaginaire et d'isoler le personnage dans son monde intérieur. Les personnages ne pouvaient voir ceux qui dansaient leur non-dit. Ce procédé a été retenu afin de démontrer que le but de l'expression du corps par la danse n'était pas de communiquer mais d'exprimer pour l'œil du public un besoin de communication en état de rupture.

Un des grands dilemme du théâtre danse⁴¹ est de choisir des interprètes qui sont aptes à s'exprimer autant par le corps que par la voix. L'utilisation d'une approche exploratoire qui saura les guider dans cette voie prend aussi une grande importance. Mis à part les acquis techniques en danse ou en théâtre, ce qui compte le plus, c'est la qualité des personnes qui participent au projet. La richesse du vécu, le charisme, la confiance en la capacité de faire et d'être, et l'engagement dans le

⁴¹ Je préfère, ici, utiliser le terme théâtre danse à celui de danse-théâtre. Ce dernier possède aussi certains ingrédients de danse et de théâtre, mais n'est pas spécifique à ce travail.

projet sont des qualités qui sont maintenant au sommet de mes préoccupations. Une exploration effectuée à partir d'improvisations basées sur des gestes et des situations quotidiennes trouve son esthétique dans la capacité de chacun des interprètes à s'exprimer en corps, en parole et en esprit. Ce projet m'a donné l'opportunité de travailler avec des interprètes qui ont su dépasser mes attentes au niveau du jeu de l'acteur. Ils possédaient les qualités recherchées. Ils m'ont suivie avec enthousiasme jusqu'à la fin de cette folle aventure. Le choix des interprètes est important, mais il faut aussi savoir construire un projet artistique de façon à ce que les ingrédients s'harmonisent entre eux. Mon but ultime était de minimiser certains inconvénients liés à l'utilisation d'outils technologiques et d'aller à l'essentiel du travail d'interprétation.

Il est utopique de croire que l'on peut dérober l'intention du non-dit dans le texte et le jeu de l'acteur et le transférer entièrement dans le mouvement dansé car derrière le sens, il y a toujours du sens. Il est évident que notre étude se limite à faire voir le non-dit, et à donner l'impression que l'on peut lire dans la tête du personnage. Le sujet du non-dit en danse et en théâtre est extrêmement vaste et ce qui a été présenté n'est qu'un compte rendu limité par les circonstances. Certaines difficultés liées à l'application des connaissances théoriques m'ont aidées à trouver des alternatives et à être plus créative dans mes choix. Ce qui m'est le plus cher, c'est que le but principal semble avoir été atteint : faire vivre l'expérience de la musique interne du corps.

Plusieurs questions ont trouvé des réponses dans la composition de *Les mots de là!*, et ces réponses ont soulevé d'autres interrogations qui restent encore à être élucidées. Est-ce que le contenu de la recherche, combiné à l'effort de rendre le non-dit perceptible aux yeux du public à l'intérieur d'un projet théâtral et chorégraphique, a rejoint les attentes proposées par ce mémoire-crédation? Est-ce que le non-dit a été rendu perceptible aux yeux du public? Comment a-t-il lu l'œuvre? Est-ce que les non-dits ont été perçus et de quelle manière? Est-ce qu'il a

été touché? Est-ce qu'il s'est reconnu? Est-ce que voir *Les mots de là!* a conscientisé le spectateur envers le phénomène du non-dit? Est-ce que par empathie, le spectateur a perçu une certaine libération en voyant les personnages danser leurs non-dits? Certaines personnes qui ont vu la représentation ont confirmé qu'ils ont modifié leur façon de percevoir le non-dit et que leur qualité d'écoute envers les autres s'est transformée. D'autres ont dit que de voir les personnages se mettre à danser pour briser leur état de rupture, leur donnait une sensation de libération. Ces affirmations génèrent bien des questions auxquelles l'on pourrait tenter de répondre dans une recherche plus approfondie. Ceci stimule notre intérêt envers une étude qualitative de la lecture et de l'interprétation du non-dit par le public, ainsi que l'impact possible d'une œuvre comme celle de *Les mots de là!*.

Il nous importe aussi dans une recherche ultérieure d'évaluer l'influence de l'approche de la création sur le résultat d'une pièce incluant la danse et le théâtre. Ce qui nous intéresse plus particulièrement, c'est le processus de composition qui est utilisé pour relier ces formes d'art. Les chorégraphes et metteurs en scène d'aujourd'hui cherchent à faire du processus créatif le concept même de l'œuvre. Dans cette optique, nous soulevons certaines questions reliées à la présence du théâtre et de la danse sur la même scène, car pour concevoir une œuvre à partir du processus créatif, il semble nécessaire d'entrecroiser les processus de création de la danse et du théâtre. La question principale qui ressort de cette réflexion est : comment les processus d'explorations et de créations peuvent-ils influencer le niveau (qu'il soit qualitatif ou quantitatif) de la corporalité et de la théâtralité qui sont présentes dans une œuvre qui juxtapose la danse et le théâtre?

« Nous répondons aux gestes avec une extrême vivacité et, pourrait-on presque dire, conformément à un code élaboré et secret qui n'est écrit nulle part, connu de personne mais compris de tous. » (Saphir cité par Corraze, 1980, intro.)

APPENDICE A

COMMUNIQUÉ DE PRESSE DU MÉMOIRE-CRÉATION

COMMUNIQUÉ DE PRESSE
pour diffusion immédiate

Les mots de là!

Les mots de là!

Mémoire-création
Programme de maîtrise en danse
Les 9, 10, 11 et 12 septembre 2004 à 18 h 30
Piscine-théâtre (local K-R380), Pavillon de danse
Département de danse, UQÀM

Montréal, le 18 août 2004 - Le concept du non-dit est ce qui a stimulé ce projet de mémoire-création. L'art cherche à exprimer l'indicible. Le non-dit, lui, transparaît comme la présence d'un ailleurs, d'une autre dimension. L'objectif principal de cette recherche est de se pencher, par l'entremise du théâtre et de la danse, sur ce qui a besoin d'être dit et qui n'est encore que le bégaiement de la pensée, dans ses détours par les chemins du corps. Ce phénomène est amplifié par l'entremise de la danse en situation de représentation théâtrale.

Le non-dit s'exprime par le corps à notre insu. L'écart qui peut exister entre la pensée et le langage verbal ou non-verbal est à la base de cette création. Pour la mise en scène de ce mémoire, nous avons choisi d'utiliser le non-dit relationnel, entre amis-es et amants, comme éléments dramatiques. Cinq interprètes, dont quatre étudiants de l'École supérieure de théâtre de l'UQAM et un artiste indépendant, partageront la scène, devenant parfois acteurs et parfois danseurs. Des personnages en quête de solitude mais qui se nourrissent de l'autre pour se sentir en vie.

Mémoire-création de Ginette (Dji) Haché
Interprété par Antoine Touchette, Bryan Morneau, Julie Vachon, Lili Gagnon et Paul Mireault
Directeur du mémoire-création : Alain Fournier

Pavillon de danse, UQÀM (Métro Sherbrooke)
840, rue Cherrier Est
Montréal, Québec

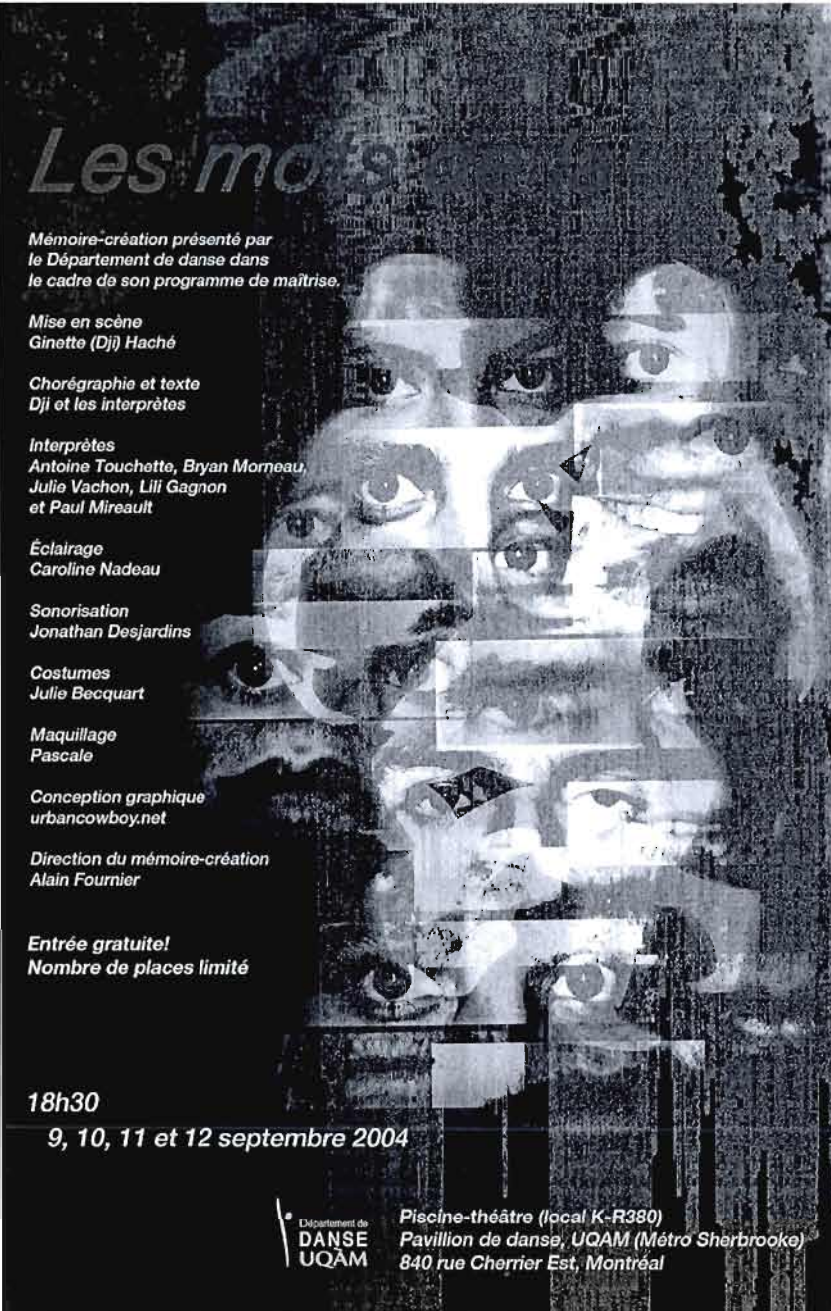
Entrée gratuite!
Nombre de places limité

-30-

Pour rejoindre Ginette (Dji) Haché
Tel : (514) 251-0661
Courriel : dji_hache@hotmail.com

APPENDICE B

AFFICHE DE LA PRÉSENTATION DU MÉMOIRE-CRÉATION



Les mots

Mémoire-création présenté par
le Département de danse dans
le cadre de son programme de maîtrise.

Mise en scène
Ginette (Dji) Haché

Chorégraphie et texte
Dji et les interprètes

Interprètes
Antoine Touchette, Bryan Morneau,
Julie Vachon, Lili Gagnon
et Paul Mireault

Éclairage
Caroline Nadeau

Sonorisation
Jonathan Desjardins

Costumes
Julie Becquart

Maquillage
Pascale

Conception graphique
urbancowboy.net

Direction du mémoire-création
Alain Fournier

Entrée gratuite!
Nombre de places limité

18h30
9, 10, 11 et 12 septembre 2004

• Département de
DANSE
UQAM

Piscine-théâtre (local K-R380)
Pavillon de danse, UQAM (Métro Sherbrooke)
840 rue Cherrier Est, Montréal

APPENDICE C

PROGRAMME DU MÉMOIRE-CRÉATION

Le Département de danse de l'UQÀM, dans
le cadre du programme de maîtrise,
présente

J'aimerais remercier Jonathan Desjardins, qui m'a accompagnée tout au long de ce mémoire-crédation, les interprètes, pour leur générosité et leur ingéniosité, Michèle Febvre pour tous ses écrits sur la danse et sa théâtralité, pour l'inspiration et pour la confiance qu'elle m'a témoignées tout au long de mes études au programme de maîtrise, mon directeur de mémoire Alain Fournier pour son expertise, sa sagesse et tous les nres moqueurs.

Merci également aux membres de ma famille, Marguerite, Guy, Lyse, Nicole et Stive Haché, pour leur amour. Merci à tous les interprètes qui ont participé aux projets préparatoires à celui-ci Adrienne Pelchat, Isabelle Kirouack, Nina Galea, Phillip Vita, Guillaume Bastien, Mickson Dubuissou, Stéphanie Lussier, Cédric Pelletier, Sacha Ghadiri, Halima Elkhatabi et Nouchine Dardachli.

Merci à tous mes professeurs du Département de danse de l'UQÀM, Monik Bruneau, Iro Tembeck, Martine Époque, Andrée Martin, Sylvie Pinard, Gurney Bolster, Danièle Desnoyers, Andrew Harwood, Denis Poulin et Suzanne Buirges pour leurs précieux enseignements

Merci à Anne Chiasson, Geneviève Charbonneau et Nicolas Rosenfeld pour leur soutien.

Merci à Robert Duguay, chargé des projets de production au Département de danse pour ses judicieux conseils.

Cette représentation a été réalisée grâce au support du Département de danse de l'UQÀM.

Énoncé de mission du programme de maîtrise.

Cette présentation publique n'est pas un spectacle chorégraphique habituel. C'est l'aboutissement d'une démarche de création et d'interprétation visant à rencontrer une partie des exigences du programme de maîtrise en danse de l'UQÀM

Le programme en danse de l'UQÀM a comme objectif de former des professionnels aptes à renouveler leur pratique et à assurer un rôle de leadership dans le développement de la danse au Québec.

Cet exercice pédagogique est dédié à la mémoire de Irene Robinson.



Les mots de là!

Mémoire-crédation de Ginette (Dji) Haché



18h30 - Le 9, 10, 11 et 12 sept. 2004
À la Piscine-théâtre du Pavillon de danse

DEUXIÈME PAGE DU PROGRAMME DU MÉMOIRE-CRÉATION

Les mots-de-là!

Tableau 1 -- Les retrouvailles

Tableau 2 -- Le badminton

Tableau 3 -- Visite imprévue

Tableau 4 -- Le désert

Tableau 5 -- Passage

Mot-de-l'étudiante

L'objectif de cette recherche est d'illustrer l'hypothèse qui soutient que ce qui a besoin d'être dit, mais qui ne se dit pas, prend les chemins du corps. Nous avons voulu amplifier ce phénomène par l'entremise de la danse en situation de représentation.

Avant d'accéder au langage, la pensée se développe et s'élabore dans les lieux multiples et les réseaux complexes du corps. Ce que nous cherchons à démontrer par la danse, c'est plus que le non-verbal, c'est ce qui l'installe dans le corps et qui cherche à le structurer pour devenir langage. C'est un lieu de tensions où le chaos cherche à s'organiser. Nous retrouvons ce lieu dans le rapport texte et sous-texte au théâtre, et dans le rapport langage chorégraphique et intentionnalité dans la danse. Le non-dit apparaît donc comme une passerelle possible entre les deux formes d'arts.

C'est la réflexion théorique sur le non-dit qui a stimulé, alimenté et orienté le processus de création de *Les mots-de-là!*

Non-dit*: Ce qui n'est pas dit, reste caché dans le discours de quelqu'un.

L'équipe de production

mise en scène	Dji
chorégraphie et texte	Dji et les interprètes
éclairage et direction technique	Caroline Nadeau
sonorisation	Jonathan Desjardins
costumes	Julie Becquart
maquillage	Marie-Andrée Robichaud
conception graphique	Patrick Boyer
	www.urbanconvoy.net

direction du mémoire-crédation Alain Fournier

membres du jury Alain Fournier
Daniel Léveillé
Sylvie Pinard

Les interprètes



Antoine Touchette* -- Étudiant constamment en quête de formation, il est toujours à la recherche de nouvelles expérimentations artistiques. Le non-dit: «*c'est trois petits grains en suspension, fruits de la peur de dire, d'être, de faire...*»



Bryan Morneau* -- Clown sensible aux grandes causes, animateur auprès des enfants et des personnes âgées, Bryan a touché à la mise en scène et à la création collective. Il a un talent inné pour le mouvement. «*Le non-dit est issu d'une profondeur, d'une vulnérabilité et d'une fragilité qui bouillonnent et qui tiraillent dans tous les sens pour sortir et exploser...*»



Julie Vachon* -- Attrée par l'approche corporelle du théâtre, elle a effectué un stage d'un an avec l'École de mime Omnibus. Harpiste en diettante et passionnée de littérature, elle aime les défis et rêve de cinéma. «*Le non-dit? Un impertinent qui discute à mon corps défendant... L'incontinence de la pensée pour l'œil avisé...*»



Lili Gagnon* -- Graduada de l'École Nationale de l'humour et animatrice de rue, Lili a exploré le mouvement avec les créateurs d'Omnibus. Elle travaille présentement sur un projet théâtral basé sur les centres énergétiques. «*Le non-dit c'est ce qu'on n'ose pas verbaliser par peur de blesser, de se tromper, de s'incriminer ou de détruire quelque chose d'établi et par peur de se dévoiler aux autres...*»



Paul Mireault -- Ingénieur à la retraite, Paul est adepte de danse contact, improvisation et de poésie. «*J'ai encore à vivre, je n'ai pas terminé le tour du monde...*» Pour lui le non-dit c'est «*l'incapacité de signifier la pensée intime par les mots. La non-transparence de l'être...*»



Dji -- Bachelière en art dramatique de l'Université de Moncton, diplômée du Collège Grant MacEwan, sa passion est partagée entre le théâtre et la danse. En s'inscrivant au programme de maîtrise en danse, elle vient affûter la réflexion et la rigueur dans son travail.

*Étudiants(es) en jeu à l'École supérieure de théâtre de l'UQAM.

BIBLIOGRAPHIE

Livres et revues

ARRIVÉ, Michel. 1986, *Linguistique et Psychanalyse, Freud, Saussure, Hjelmslev, Lacan et les autres*, Paris, Meridiens Klincksieck, 276 p.

ATKINS, Beryl T., Alain DUVAL, Rosemary C. MILNE et collab. 1982, *Le petit Robert & Collins*, Don Mills, Ontario, Collins Publishers, 1458 p.

BACRI, Nicole. 1984, « L'intelligibilité du langage enfantin : intonation et compréhension de la parole », *Le Langage : Construction et actualisation*, Rouen, l'Université de Rouen, n°98, 208 p.

BANU, Georges. 1992, « Les mots et les sons », *Art Press, 20 ans l'histoire continue*, Spécial, Hors série n°13, p. 156-160.

BANU, Georges. 1990, « Mettre en scène dans la langue dans laquelle on rêve », *Art Press, Le théâtre, art du passé, art du présent*, Hors série n°10, p. 138-141.

BARTENIEFF, Irmgard. 1997, *Body Movement, Coping with the Environment*, Amsterdam, Gordon and Breach, 289 p.

BASSANO, Dominique. 2003, « Premiers pas dans le langage », *Cerveau et Psycho*, n°3 (sept-nov), p. 44-47.

BEAUCHAMP, Hélène et Bernard LAVOIE. 2003, *Dynamo Théâtre, Théâtre de mouvement acrobatique*, Montréal, Duchesne, 258 p.

BERRINGER, Johannes. 1990, « La disparition du théâtre », *Art Press, Le théâtre, art du passé, art du présent*, Hors série n°10, p. 51-56.

BERTHERAT, Thérèse et Carol BERSTEIN. 1976, *Le corps a ses raisons, auto-guérison et anti-gymnastique*, Paris, France Loisirs, 200 p.

BERTHOZ, Alain. 2003, « Au commencement était l'action », *La Recherche : Les frontières de la conscience*, n°366 (juillet-août), p. 74-78.

BEYDON, Martine. 1988, *Pina Bausch, Analyse d'un univers gestuel*, Paris, Institut d'Études Théâtrales, Université de Paris III, 87 p.

BOUTHAT, Chantal. 1993, *Guide de présentation des mémoires et thèses*, Montréal, UQAM, 110 p.

BRETON, Philippe. 2003, *Éloge de la parole*, Paris, La découverte, 191 p.

BROHM, Jean-Marie. 1988, « *Corpus symbolicum* », *Quel corps?*, n°34-35, p. 2240.

CHABANNE, Jean-Charles. 2003, « L'apport de quelques outils linguistiques à la description de l'humour dans un texte de Raymond Devos », dans *Humoresque : L'humour et l'implicite, Hommage à Raymond Devos*, sous la direction de Feuerhahn, Nelly et Judith Stora-sandor, Paris, Humoresque, p. 11-30.

CHILAND, Colette. 1981, *Les Écoles psychanalytiques, La psychanalyse en mouvement*, Paris, Tchou, 318 p.

BION, Wilfred. 1981, « Melanie Klein et les post-kleinien : le besoin d'un bon sein mauvais sein », *Les Écoles psychanalytiques, La psychanalyse en mouvement* sous la direction de Colette Chiland, Paris, Tchou, p. 135-156

CLEEREMANS, Axel. 2003, « Ces zombies qui nous gouvernent », *La Recherche : Les frontières de la conscience*, n°366 (juillet-août), p. 36-39.

CORRAZE, Jacques. 1980, *Les communications non-verbales*, Paris, Presse Universitaire de France, 252 p.

DAMASIO, Antonio R. 2004, « Le point sur...La prise de décision : En fait, nos émotions guident nos choix », *Science & Vie*, n°1036, p. 106-109.

DAMASIO, Antonio R. 1999, *Le sentiment même de soi : Corps, émotions et conscience*, Traduction de l'anglais par Claire Larssonneur et Claudine Tirercelin, Paris, Odile Jacob, 380 p.

DAMASIO, Antonio R. 1995, *L'erreur de Descartes : La raison des émotions*, Traduction de l'anglais par Marcel Blanc, Paris, Odile Jacob, 368 p.

DAMASIO, Hanna et Antonio R. DAMASIO. 1989, *Lesion analysis in neuropsychology*, N.-Y., Oxford University Press, 227 p.

DECETY, Jean et Philip L. JACKSON. 2003, « Le corps acteur de l'esprit », *La Recherche : Les frontières de la conscience*, n°366 (juillet-août), p. 79-87.

DE CORDEMOY, Géraud. (s.d.), (reproduit d'après l'édition de 1704), *Discours physique de la parole*, France, Le Graphe, 86 p.

- DELOBBE, Karine. 2001, *La danse, Histoire d'un art*, Mouans-Sartoux, PEMF, 33 p.
- DENIGOT, Gwen-Hael. 2004, « En fait, nos émotions guident nos choix » dans *La prise de décision*, Science et vie, n°1036, (janv.), p. 98-109.
- EHRlich, Stéphane. 1984, « Construction des représentations sémantiques : le fonctionnement du sujet », *Le Langage : Construction et actualisation*, sous la direction de Michel Moscato, et Gilberte Piéaut-Le bonnec, Rouen, l'Université de Rouen, n°98, 208 p.
- ESPÉRET, Eric. 1984, « Processus de production genèse et rôle du schéma narratif dans la conduite de récit », *Le Langage : Construction et actualisation*, Paris, EHESS-CNRS; Rouen, l'Université de Rouen, n°98, 208 p.
- FEBVRE, Michèle. 2004, « Pina Bausch : Un Barbe bleue en pièces détachées », Symposium Barbe Bleue, (Montréal, 25 mars 2004), Montréal, Agora de la danse.
- FEBVRE, Michèle. 1995, *Danse contemporaine et théâtralité*, Paris, Chiron, 163 p.
- FEBVRE, Michèle. 1993, « Quand la danse se fait théâtre, jouer avec la représentation » *Protée, Gestualités*. Volume 21 n°3, p. 29-37.
- FEBVRE, Michèle. 1987, « Les paradoxes de la danse théâtre », *La danse au défi*, sous la direction de M. Febvre, Montréal, Parachute, 1987, p. 73-83.
- FÉRAL, Josette. 2001, *Les Chemins de l'acteur, former pour jouer*, Montréal, Québec Amérique, 310 p.
- FÉRAL, Josette. 2001, *Mise en scène et Jeu de l'acteur, Entretiens*, Tome 2 : Le corps en scène, Montréal, Jeu, 374 p.
- FÉRAL, Josette. 1985, « Performance et théâtralité : le sujet démystifié », *Théâtralité, écriture et mise en scène*, LaSalle, Québec, Hurtubise HMH, p. 125-140.
- FEUERHAHN, Nelly. 2003, « Une imagerie à double entente, Modernité du calembour graphique à la manière de Gilbert Salachas » dans *Humoresque : L'humour et l'implicite, Hommage à Raymond Devos*, sous la direction de Feuerhahn, Nelly et Judith Stora-Sandor, Paris, Humoresque, p. 145-156.
- FEUERHAHN, Nelly et Judith STORA-SANDOR. 2003, *Humoresque : L'humour et l'implicite, Hommage à Raymond Devos*, Paris, Humoresque, 157 p.

FINTER, Helga. 1985, « Théâtre expérimental et sémiologie du théâtre : la théâtralisation de la voix », *Théâtralité, écriture et mise en scène*, LaSalle, Québec, Hurtubise HMH, p. 141-163.

FLESHMAN, Bob. 1986, *Theatrical Movement : A Bibliographical Anthology*, Metuchen, New York, The Scarecrow Press, 742 p.

GARNIER, Lisa. 2004, « La production de la parole : Paroles défectueuses », *Science et vie, hors série, Du langage aux langues*, n°227, p. 54-60.

GARRARD, Ana Laura. 1993, *An Invitation to Dream : Tap the Resources of Inner Wisdom*, St. Paul (Minnes.), Llewellyn, 238 p.

GIL, José. 2000, « La danse, le corps, l'inconscient », *Terrain*, n°35, p. 57-74.

GODART, Hubert. 1995, « Le geste et sa perception », *La danse au XXe siècle*, Paris, Bordas, p. 224-229.

GODART, Hubert et Laurence LOUPPE. 1992, « Le corps du danseur épreuve du réel », *Art Press, 20 ans l'histoire continue*, Hors série n°13, p. 138-143.

GOLEMAN, Daniel. 1999, « L'intelligence émotionnelle-2 : accepter ses émotions pour s'épanouir dans son travail », trad. de l'anglais par Daniel Roche, Paris, Robert Laffont, 385 p.

GWEN-HAEL, Denigot. 2004, « La prise de décision : En fait, nos émotions guident nos choix », *Science et vie*, n°1036, p. 98-109.

GWEN-HAEL, Denigot. 2004, « Histoire et linguistique : Surprise dans l'aire de Broca », *Science et vie*, n°227, p. 116-119.

HACKNEY, Peggy. 2002, *Making Connections : Total Body Integration Through Bartenieff Fundamentals*, New York, Rutledge, 248 p.

HANNEQUIN, Didier et Bruno MIHOUT. 1984, « Approches du comportement spontané de l'aphasique face à son erreur », *Le Langage : Construction et actualisation* sous la direction de Michel MOSCATO et Gilberte PIERAUT-LE BONNEC, Paris, EHESS-CNRS; Rouen, l'Université de Rouen, n°98, 208 p.

HOUDÉ, Olivier. 2003, « Vers une pédagogie mieux adaptée », *Cerveau & Psycho*, n°3, p. 60-63.

HORTON FRALEIGH, Sondra, et Penelope HANSTEIN. 1999, *Researching Dance, Evolving Modes of Inquiry*, Pittsburgh, University of Pittsburgh, 368 p.

HOTTE, Véronique. 1990, « De qui sommes-nous les contemporains ? », *Art Press, Le théâtre, art du passé, art du présent*, Hors série n°10, p. 170-173.

HOTTE, Véronique. 1990, « Le nécessaire éclatement du langage théâtral », *Art Press, Le théâtre, art du passé, art du présent*, Hors série n°10, p. 179-181.

HUBERT, Marie-Claude. 1996, *Le théâtre*, Toulouse, Milan, 63 p.

JIMENEZ, Marc. 1997, *Qu'est ce que l'esthétique?*, Paris, Gallimard, 448 p.

JOLY, Hubert. 1986, *Dictionnaire des industries*, Conseil international de la langue française, Paris, 1082 p.

KANDINSKY, Wassily. 1989, « Le langage des formes et des couleurs », *Du spirituel dans l'art*, Collection Folio Essais, Paris, Denoël, p. 118-119.

KERCKHOVE, Derrick. 1985, « La théâtralité et la formation de la psychologie occidentale », *Théâtralité, écriture et mise en scène*, sous la direction de Josette Féral, LaSalle, Québec, Hurtubise HMH, p. 167-185.

LAMOTHE, Pierre. 2003, « La pensée incarcérée », *Cerveau & Psycho*, n°3, p. 30-33.

LAPLANCHE, Jean et Jean-Baptiste PONTALIS. 2002, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Quadrige, 523 p.

LAPLANE, Dominique. 2000, « La pensée d'outre mots : la pensée sans langage et la relation pensée-langage », Paris, Sanofi-Synthelabo, 180 p.

LAROUSSE. 2006, *Le petit Larousse illustré*, Paris, Larousse, 1984 p.

LAUNAY, Isabelle. 1996, « De l'histoire de la danse moderne », *À la recherche de la danse moderne*, Paris, Chiron, p. 22-40.

LE BRETON, David. 2003, « L'entame de soi : du body art aux performances », *La Peau et la Trace*, Paris, Édition Métailié, pp. 99-126, 144 p.

LE BRETON, David. 1998, « Le corps : entre anthropologie et danse », *Histoires des corps*, Paris, Cité de la Musique, pp. 11-24, 273 p.

LOUPPE, Laurence. 1998, « Écriture littéraire, écriture chorégraphique au XXe siècle : une double révolution », *Littérature : Une double révolution*, n°112, (déc), p. 88-99.

- LOUPPE, Laurence. 1997, *Poétique de la danse contemporaine*, Alès, France, Contredanse, 351 p.
- LOUPPE, Laurence. 1997, « L'art de l'écriture : La syntaxe des arts, Danse », *Le monde de l'éducation, de la culture et de la formation*. Paris, Le monde, p. 50-52.
- LOUPPE, Laurence et Hubert GODARD. 1992, « Le corps du danseur épreuve du réel », *Art Press, 20 ans l'histoire continue*, Spécial, Hors série n°13, p. 138-143.
- LOUPPE, Laurence. 1996, « Corps hybrides », *Art Press*, n°209, (Jan), p.54-59.
- LOUPPE, Laurence. 1990, « Les mots, les gestes, le souffle et les larmes », *Art Press, Le théâtre, art du passé, art du présent*, Hors série n°10, p. 104-109.
- MCNAMARA, Joann. 1999, « *Dance in the Hermeneutic Circle* », *Researching Dance, Evolving Modes of Inquiry*, Sous la direction de Sondra HORTON FRALEIGH et Penelope HANSTEIN, Pittsburgh, University of Pittsburg, 368 p.
- MAHEU, Gilles. 1978, « Les Enfants du paradis », *Cahiers de théâtre Jeu*, n°8, p. 79-82.
- MALO, Marie. 1996, *Guide de la communication écrite au cégep, à l'université et en entreprise*, Québec, Québec Amérique, 322 p.
- MARSHALL, Lorna. 2002, *The Body Speaks : Performance and Expression*, New York, Palgrave Macmillan, 218 p.
- MARTIN, Andrée. 2001, « Des corps remplis à pleine capacité », *Revue Liberté, danses*, Montréal, Rowecom, p. 119-126.
- MEISNER, Sanford et Dennis LONGWELL. 1987, *Sanford Meisner on Acting*, N.Y, Vintage, 250 p.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. 1966, *Sens et non-sens*, Paris, Nagel, 331 p.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. 1964, *L'œil et l'esprit*, Collection Folio Essais, Paris, Gallimard, p. 16-35.
- MOSCATO, Michel et Gilberte PIERAUT-LE BONNEC. 1984, « Approches du comportement spontané de l'aphasique face à son erreur » dans *Le Langage : Construction et actualisation* dirigé par Hannequin et Mihout, Rouen, l'Université de Rouen, n°98, p. 121-135

- MOSCATO, Michel et Gilberte PIERAUT-LE BONNEC. 1984, *Le Langage : Construction et actualisation*, Paris, EHESS-CNRS; Rouen, l'Université de Rouen, n°98, 208 p.
- MUCCHIELLI, Alex. 2002, *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines et sociales*, Paris, Armand Colin, 275 p.
- OIDA, Y. 1998, *L'acteur invisible*, Paris, Actes Sud, 185 p.
- OLIVENSTEIN, Claude. 1988, *Le non-dit des émotions*, Paris, Odile Jacob, 211 p.
- PASTORI, Jean-Pierre. 1997, *La danse : Des ballets russes à l'avant-garde*, Paris, Gallimard, 160 p.
- PAUEN, Sabina. 2003, « La pensée sans les mots », *Cerveau & Psycho*, n°3, (sept-nov), p. 38-43.
- PECK, Scott. 2002, *Au-delà du chemin le moins fréquenté*, Paris, Robert Laffont S.A., 347 p.
- PLUMET, Marie-Hélène. 2003, « Comment déchiffrer les pensées d'autrui », *Cerveau & Psycho, Apprentissage : de la pensée à l'écriture*, n°3, (sept-nov), p. 48-51.
- PONTALIS, Jean-Baptiste. 1993, *Après Freud*, Paris, Gallimard, 382 p.
- PONTALIS, Jean-Baptiste. 2003, *Traversée des ombres*, Paris, Gallimard, x p.
- POSTEL-VINAY, Olivier. 2003, « Que reste-t-il du refoulé freudien? » *La Recherche : Les frontières de la conscience*, n°366 (juillet-août), p. 70-73.
- REY, Alain et Josette REY-DEBOVE. 1993, *Le nouveau petit Robert 1*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2467 p.
- ROBBINS, Anthony. 1989, *Pouvoir illimité*, Trad. de l'anglais par Marie-Hélène Dumas, Paris, Robert Laffont, 393 p.
- ROBERT-GÉRAUDEL, Adélaïde. 2004, « L'homme parle plutôt avec l'hémisphère gauche », *Science et vie, hors série, Du langage aux langues*, n°227, p. 42-47.
- ROBERT, Paul. 1993, *Le nouveau petit robert*, Montréal, Dicorobert, 2467 p.
- ROBERT, Paul. 2000, *Le nouveau petit Robert* sous la dir. de Josette Rey-Debove et Alain Rey. Paris, Le Robert, 2467 p.

- ROSENBERG, Jack Lee. 1989, *Le corps, le soi et l'âme*, Montréal, Québec / Amérique, 411 p.
- ROUBERGUE, Anne. 2003, « Pour éviter le nanisme psychosocial », *Cerveau et Psycho*, n°3 (sept-nov), p. 56-58.
- ROUDIÈRE, Guy. 2002, *Traquer le non-dit : une sémantique au quotidien*, Issy-les-Moulineaux (France), ESF, 165 p.
- SALOMOS, Makis. 2002. « John Cage, rompre l'harmonie », *La recherche hors série : ordre et désordre*, n°9, (nov.-déc.), p. 86-89.
- SAINT-MARTIN, F. 1994, *La littérature et le non-verbal*, Montréal, Éditions d'Orphée, 187 p.
- SAUVAGNARGUES, Anne. 1996, *Maudits mots, Se parler*, Paris, Philo Seuil, 144 p.
- SCHEFER, Jean-Louis. 1990, « L'enchantement défait », *Art Press, Le théâtre, art du passé, art du présent*, Hors série n°10, p. 205-207.
- SERRE, Jean-Claude. 1984, « La danse parmi les autres formes de motricité », *La recherche en danse : danse et motricité*, n°3, p. 135-150.
- SERVOS, Norbert. 2001, *Pina Bausch ou l'Art de dresser un poisson rouge*, Paris, L'Arche, 353 p.
- SERVOS, Norbert. 1987, « Le corps est une fabrique d'émotions : aspect de la danse-théâtre internationale », *La danse au défi*, sous la direction de M. Febvre, Montréal, Parachute, 1987, p. 134-148.
- SHUSTERMAN, Richard. 1999, « La soma-esthétique, le corps comme expérience et la question des médias », *La fin de l'expérience esthétique*, Pau, Publication de l'Université de Pau, p. 61-90.
- TEMBECK, Iro. 2001, *La danse comme paysage*, Québec, IQRC, 157 p.
- THIBAUT, Danielle. 2001, « L'écho du silence, exploration du silence dans l'écriture d'un texte scénique », *Mémoire-crédation*, Montréal, Université du Québec à Montréal, Faculté des arts, Département de théâtre, 129 p.
- TOURNEBISE, Thierry. 1995, *Se comprendre avec ou sans mots : Un concept original pour améliorer nos relations humaines*, St-Jean de Braye (France), Dangles, 317 p.

ULLMANN, Lisa. 1959, « The Value I See In Laban's Idea », *The New Era : In Home and School*, volume 40, n°5, (mai), p. 94-98.

WAEHNER, Karin. 1993, *Outillage chorégraphique, Manuel de composition*, Paris, Vigot, 70 p.

WAYNE, Weiten. 1995, *Psychology, Themes and Variations 3/e*, Santa Clara University (U.S.), Brooks/Cole Publishing Company, 792 p.

WETHERED, Audrey G. 1973, *Drama and Movement in Therapy*, London, Macdonald & Evans, p. 128.

ZIMMERMAN, Daniel. 1982, *Observation et communication non-verbale en école maternelle*, Paris, ESF, coll. Science de l'Éducation, 145 p.

ZARRILLI, Phillip. et LEHMAN R. 1986, « Asian Performance : General Introduction », *Theatrical movement : a bibliographical anthology*. Metuchen, N.j., & London, Freshman, 742 p.

ZUR-LIPPE, R. 1983, « Une unité problématique : éléments pour une histoire des conceptions du corps », *Le corps et ses fictions*, Collection Arguments, Paris, Éditions de Minuit, p. 29-41.

Films et Vidéo et Disques Compacts

ARCHAMBAULT, Jacques. 1988, *L'espace théâtral : l'espace mouvant de la danse*. Film Documentaire, Montréal, Université du Québec à Montréal, Services de l'audiovisuel, 1 vidéocassette : 26 min 28s, Dolby, son., coul. ; VHS

ASSELIN, Jean, Denise BOULANGER et Etienne DECROUX. 1976, *Omnibus*. Film documentaire, Montréal, Mime Omnibus, 1 vidéocassette : 131 min, mu. et son., coul. et n&b ; film 19 mm

BERGSOHN Harold et Isa PARTSCH-BERGSOHN. 1997, *European Dance Theatre : tanztheatre*. Film documentaire, Pennington, N.J., Dance Horizon Video, 1 vidéocassette : 62 min, son., coul.; VHS

CADRIN-ROSSIGNOL, Iolande. 2002. *Hubert Reeves : Conteur d'étoile*. Prod. André Gladu. Montréal, ONF. Vidéocassette VHS : 52min 1s, son, couleur.

DEROSIER, Claude. 1998, *La culture dans tous ces états : danses contemporaine, Danser maintenant!* Film documentaire, Montréal, Télé-Québec, 1 vidéocassette : 52 min 30 s, son., coul.; VHS

DUCHESNE, Michel, *Les sept paroles de Robert Lepage*. Film documentaire, Montréal, Télé-Québec, c1997, 1 vidéocassette : 51m 46s, son, coul. ; VHS

GOLDMAN, Jean-Jacques et Erick Benzi. 1997, *En Passant*. Auteur, compositeur, interprète Jean-Jacques Goldman, JRG, Colombia

HANNAH, Bill. 1997, *Pilobolus*. Film documentaire, Oregon, Wis, ADF Vidéo, 1 vidéocassette : 60 min., son, couleur ; film 13mm

SEGUIN, Jean-Gaétan. 1986, *L'univers de Carbone 14*. Film documentaire, Montréal, Radio-Québec, , 1 vidéocassette : 57 min 30 s, son., coul. ; VHS

SCHWEITZER, Elizabeth. s.d., *Pinok et Matho : mouvement et pensée*. Film documentaire, Paris, [s.n.], 1 Vidéocassette : 30 min, son., coul.; VHS

Sources musicales

Tiré de la chanson « Tout était dit », album *En Passant*, auteur, compositeur, interprète Jean-Jacques Goldman, 1997

Sources électroniques

BARIL, Daniel. « Le silence des agneaux », Université de Montréal, Forum – Édition du 18 nov. 2002 / volume 37, numéro12.
<<http://www.iform.umontreal.ca/Forum/ArchivesForum/2002-2003/021118/articles1722.h> (02/04/2003)

LANGUIRANT, Jacques., « Anxiété : trois façons d'en venir à bout », *Par quatre chemins*, 9 sept. 1999.
<<http://www.radio-Canada.ca/par4/vb/vb990909.html-db> (16/02/2004)

MOLARD, Julien. « Géraud de Cordemoy (1626-1684) un `petit cartésien' théoricien du langage. » Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, avril 2003.
<http://www.cesr.univ-tours.fr/Recherche/descripton_these.asp?num_these=63 (02/04/2003)

S.N., «Le cas de Tahar Djaout présenté par Reporters sans frontière », UNESCO, mai 1997.
<<http://www.unesco.org/bpi/fre/3mai99/7.html> (19/12/2005)

VLAHAKIS, Thomas A. « Thomas A. Sebeok, Senior Fellow at SLIS, Passes On » SLIS Press News, déc 2001.

<http://www.slis.indiana.edu/news/story.php?story_id=364 (02/04/2003)

WOZNIAK, Robert H. «The 17th Century : Reaction to the dualism of Mind and Body » Mind and Body, René Descartes to William James, sep 1996.

<http://serendip.brynmawr.edu/Mind/17th.html (02/04/2003)